a cura di
Donatello
Santarone

con un
saggio introduttivo di
Pier Vincenzo
Mengaldo

Franco Fortini

I POETI DEL NOVECENTO

DONZELLI EDITORE

Nel centenario della nascita di Franco Fortini torna in libreria l'antologia dei poeti italiani del Novecento, un'opera che oggi può essere considerata un classico: a quarant'anni dalla prima edizione, intatte sono la ricchezza e la profondità della scrittura e dell'analisi. Non si tratta, tuttavia, solo di un'antologia, ma di un originale studio critico che è insieme saggio, commento penetrante, giudizio di valore; un testo che ha contribuito a una nuova lettura della poesia del secolo. I poeti italiani sono presentati al di là dell'appartenenza a gruppi e schieramenti letterari; ne emergono così le peculiarità e i cortocircuiti prodotti dall'incontro con la realtà. La poesia è pensata nella sua singolarità espressiva e, simultaneamente, nel suo essere allegoria delle torsioni della storia e dell'esistenza: l'umanissima nevrosi di Saba, la poesia come salvezza di Montale, la reticenza e la volontà di dialogo di Sereni, la disperata voracità di Pasolini, l'alta eloquenza di Zanzotto.

Attraverso una scrittura densa e asciutta, sostenuta da una risoluta finalità didattica, trapela, come scrive Pier Vincenzo Mengaldo nel saggio introduttivo, «una concezione di tipo religioso del poeta come testimone e martire», e della poesia come «opposizione, alternativa e utopia». È possibile, conclude lo stesso Fortini congedando la sua antologia, «che la proposta di esistenza che la poesia lirica del Novecento ha formulata sia oscurata da altre forme letterarie e da altri modi di essere e di voler essere». E tuttavia a quella poesia resta il merito di aver anticipato, interpretato, o addirittura dettato, con una straordinaria forza di disperazione e tensione, «qualcosa di decisivo per il significato di questo presente».

Franco Fortini (1917-1994) è stato poeta, saggista e critico letterario, traduttore, insegnante, militante politico della sinistra marxista, incarnando quell'ideale di *uomo onnilaterale* capace di connettere diversi ambiti del sapere e dell'agire. Nel 2014 un Oscar Mondadori ha raccolto tutta la sua produzione poetica. Quella in prosa è in parte pubblicata nel Meridiano Mondadori del 2003 che ha per titolo *Saggi ed epigrammi.*

Saggi. Arti e lettere

Franco Fortini

I POETI DEL NOVECENTO

a cura di Donatello Santarone

con un saggio introduttivo
di Pier Vincenzo Mengaldo

DONZELLI EDITORE

© 2017 Donzelli editore, Roma
via Mentana 2b
INTERNET www.donzelli.it
E-MAIL editore@donzelli.it
ISBN 978-88-6843-741-1

Indice

Fortini e «I poeti del Novecento»
di Pier Vincenzo Mengaldo

I. La poesia del Novecento: l'età espressionista

1. Premesse alla poesia del nostro secolo: linee di sviluppo e problemi di periodizzamento
2. Gian Pietro Lucini, il verso libero e i futuristi
3. Altri esperimenti lirici: Giovanni Boine, Piero Jahier, Camillo Sbarbaro; la metrica di Riccardo Bacchelli
4. La poesia di Dino Campana e il suo mito
5. Il dissidio storico di Clemente Rebora
6. Le apparizioni di Arturo Onofri e le presenze di Diego Valeri

Bibliografia

II. Umberto Saba

1. Il «Canzoniere»
2. Le prose
3. Significato del realismo di Saba

Bibliografia

III. Da Ungaretti agli ermetici

1. La biografia allegorica di Giuseppe Ungaretti
2. La scansione di Vincenzo Cardarelli
3. I «moderni» e l'eclettismo lirico: Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli, Sergio Solmi
4. Sandro Penna e Attilio Bertolucci

5. L’ermetismo: Luigi Fallacara, Carlo Betocchi, Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari, Alfonso Gatto
6. I traduttori
7. Il sarcasmo antinovecentesco e il dialetto
8. Delio Tessa

Bibliografia

IV. Montale e la poesia dell’esistenzialismo storico

1. L’antifascismo e le premonizioni della guerra. Cesare Pavese
2. Giacomo Noventa
3. Eugenio Montale
4. Mario Luzi
5. Vittorio Sereni
6. La Resistenza e la sua elegia. La continuità. Luciano Erba. Giorgio Caproni
7. Franco Fortini
8. Esistenza e manierismo in Pier Paolo Pasolini
9. Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Giovanni Giudici, Nelo Risi

Bibliografia

V. Le avanguardie e il presente

1. La «nuova avanguardia»: Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta
2. Andrea Zanzotto
3. Ipotesi sul presente

Bibliografia

La poesia ago del mondo: il Novecento di Fortini
di Donatello Santarone

Fortini e «I poeti del Novecento»

di Pier Vincenzo Mengaldo*

Discorrere dei *Poeti del Novecento* di Fortini comporta, più che un atto individuale di riparazione, una denuncia. In questo paese in cui sempre meno si discute e in cui l'informazione e selezione culturale è sempre più controllata da poche case editrici e pochi gruppi intellettuali dominanti, può infatti avvenire che esca questo libro, opera di uno dei massimi critici italiani e sintesi e sviluppo delle sue idee sui temi che più gli sono cari, senza che quasi se ne parli. E del resto sorte analoga sta capitando – ancor più gravemente – ai saggi etico-politici di *Questioni di frontiera*[1] (fa lodevole eccezione un recente intervento di Asor Rosa su «Rinascita»).

Tuttavia, se una collettiva rimozione ideologica spiega bene il silenzio su *Questioni di frontiera*, non basta a spiegare quello sui *Poeti del Novecento.*

Si sente anche dire che coerenza ed eventualmente limiti di questo libro rimonterebbero al fatto che l'autore vi ha adottato in sostanza un punto di vista di tipo morale o, come ha scritto il suo unico recensore impegnato, «pedagogico» (si veda Marco Forti, in «Paragone»,dicembre 1977, 334, pp. 116 sgg.). Il che è complessivamente vero, ma non va riportato solo al temperamento del critico, bensì anche alla strategia complessiva che governa il suo discorso in quest'opera. Ciò che anzitutto colpisce in essa è infatti il fermo rifiuto di privilegiare «linee» o tendenze su altre, e sulla autonoma consistenza degli individui. *I poeti*, e non *La poesia, del Novecento* è certo un titolo non casuale. Questa posizione è più volte dichiarata: «non vi esiste [nel nostro secolo] una linea privilegiata» (p. 149), e quasi in chiusa del libro: «quella pluralità di linee che in ogni punto di questo scritto abbiamo voluto confermare» (p. 256); o anche: «Non dobbiamo mai dimenticare che le tendenze interferiscono con le biografie e che lo svolgimento interno di un autore e di una tendenza sfida ogni classificazione» (p. 194). In questo senso il volume di

Fortini appare il più deciso contraltare di quelle interpretazioni di tendenza e a senso unico della nostra poesia e letteratura del Novecento che si sono imposte con la critica fiancheggiatrice della sua linea emergente (e in parte almeno si riflettono ancora nell'Antologia di Contini) e che di recente sono state specularmente rovesciate da Sanguineti e, con accento diverso, da Bonfiglioli, tesi a deprimere la cosiddetta «restaurazione» degli anni venti-quaranta a favore delle «avanguardie» precedenti e successive.

Non si tratta solo, in Fortini, di deferenza a un bisogno di pluralismo culturale, ma anche di consapevolezza della dialettica e tensione fra programmi e realizzazioni; come s'afferma a p. 14: «la poesia, del nostro come di altri secoli, non coincide con la storia dei suoi gruppi intellettuali e delle sue tendenze», e ancor più incisivamente, *ibid.*: «il divario fra programmi e attuazioni poetiche è costitutivo della poesia stessa». Fortini sa bene che ai programmi letterari, quale che sia il loro contenuto, magari eversivo, inerisce inevitabilmente qualcosa di affermativo dell'ordine esistente. D'altra parte l'evoluzione della poesia novecentesca non è mai vista in questo libro come una linea retta e coerente, ma come una serie di tracciati interrotti, con possibilità non sviluppate, riaffioramenti carsici e riprese a distanza. Così tutto Noventa e il tardo Saba di *Vecchio e giovane* sono indicati come esperienze potenzialmente apertissime ma che non hanno avuto seguito reale, oppure di Giudici si osserva (p. 229) che è «l'unico che abbia avuto il coraggio di riprendere il discorso poetico, deliberatamente, dove Gozzano lo aveva lasciato» (con cui la questione del neo-crepuscolarismo del poeta ligure è interpretata correttamente, e rettificando le proprie stesse posizioni precedenti, non come un fatto di continuità spontanea e passiva, ma di cosciente riaggancio). E anche in questa prospettiva si spiega il rilievo conferito ai poeti dialettali (massime Tessa e Noventa), che per definizione sfuggono al gioco delle contrapposizioni di scuole e manifesti.

Deriva da questa impostazione che l'accento sia sempre portato non sui gruppi e le tendenze, ma sugli individui, e che questi ultimi, e tanto più quanto più sono poeticamente rilevanti, vengano spiegati piuttosto *iuxta propria principia*

che mediante la rete di relazioni che li attraversa, la quale viene semmai utilizzata a inquadrare i «minori». Controprova ne sia il modo con cui Fortini estrapola posizioni dei suoi critici per definire (cap. IV, par. 7) la propria stessa posizione di lirico, non tanto descritta entro un sistema di rapporti e opposizioni storiche, come pur sarebbe possibile e utile (prese di distanza, successivamente, da neorealismo, Pasolini, avanguardia ecc.), quanto secondo la coerenza del suo statuto interno e l'unicità della sua testimonianza. Ma c'è di più. Tutte le volte, e non son poche, in cui Fortini fa ricorso a caratterizzazioni d'ordine «sociologico», la tendenza è a stabilire un nesso diretto, e si direbbe un corto circuito, fra la situazione storico-sociale e la peculiarità dell'individuo-poeta che la esprime esemplarmente, senza passare attraverso la mediazione dei gruppi intellettuali a questo e a quella omogenei. Se dunque oggi all'interno della storiografia letteraria marxista s'afferma sempre più il tentativo di inserire, o addirittura risolvere, la storia della poesia in quella dei movimenti e raggruppamenti intellettuali relativi, qui il marxista Fortini si rivela in netta antitesi con queste posizioni. E forse si può anche dire, avendo presenti i termini della disputa fra Adorno e Benjamin sull'interpretazione di Baudelaire, recentemente riesumata e discussa da Agamben, che la dialettica interpretativa di Fortini sembra avvicinarsi piuttosto al metodo del secondo che del primo. Viene così alla luce il contrasto, punto dolente dell'estetica e della metodologia letteraria e che Fortini si guarda bene dal voler sanare artificialmente, fra il piano storicizzabile delle tendenze culturali e quello assai meno storicizzabile delle voci poetiche individuali, o meglio fra *due diverse storie*, non sempre o quasi mai coincidenti. Tanto più che l'autore, collaborando a un'impresa come la «Storia e Testi» laterziana, si trova a operare proprio all'interno di un genere critico, quello sempre più diffuso della Storia-Antologia, che per sua natura ospita tipicamente l'oscillazione fra descrizione transitiva e lineare del decorso storico-culturale e rappresentazione per esempi di mondi poetici individuali, costituzionalmente intransitivi. Di qui anche, per tornare al punto di partenza, la necessità da parte di Fortini di puntare sulle individualizzazioni etico-psicologiche: dato che l'«altra via» possibile, quella della

descrizione linguistica (che egli utilizza con larghezza, ma subordinatamente), non può che collocarsi sull'asse tradizione-innovazione, rischiando sempre di privilegiare (come Fortini stesso avverte a p. 6) quest'ultima.

A conferma di quanto appena accennato si legga ora quanto il critico scrive di Jahier, il cui dolore «ha la fisionomia di un ceto sociale e morale che si è riprodotto fino a ieri: quello della mancata – e ormai impossibile – riforma religiosa borghese» (p. 20). Osservazione pregnantissima, ma forse ulteriormente perfezionabile nel senso che in tanto Jahier poté rappresentare efficacemente quel ceto, in quanto la sua personale biografia s'incontrò con tutta una cultura, quella «vociana», che per tanta parte espresse appunto drammaticamente (si pensi a Boine, a Rebora) quest'esigenza di un'impossibile «riforma religiosa borghese»; e l'espresse precisamente in un punto storico nel quale le possibilità di organizzazione e incidenza sociale dei gruppi intellettuali minoritari stavano per essere definitivamente distrutte dalla società di massa (la cui più tipica e assoluta manifestazione, la guerra «mondiale», travolse quasi simbolicamente il gruppo vociano). E forse ci si poteva attendere, proprio da parte di Fortini, che la caratterizzazione delle dominanti stilistiche di questi poeti in termini di «espressionismo» venisse più decisamente rapportata, come in genere *non* si fa, al fondo religioso della loro problematica: ciò che costituirebbe anche un primo e indispensabile criterio di distinzione rispetto all'espressionismo classico, quello tedesco, che nel complesso ha tutt'altro pedale ideologico. Analogamente di Campana Fortini mette in rilievo, e lo spunto è altrettanto inedito che acuto, che il suo «tipo umano era la risposta che in Europa i ceti dell'individualismo artigiano democratico e libertario-ribellistico davano all'imperialismo industriale e colonialista che li veniva distruggendo» (p. 29). Appare qui, sia detto senza la minima intonazione diminutiva, una concezione di tipo religioso del poeta come testimone e martire, che fa capolino anche altrove nel libro (in particolare a proposito di Zanzotto): una formula come quella usata a p. 8 per la poesia del ventennio fascista («discesa nell'isolamento e premonizione di una catastrofe») ha forse significato più generale. Anzi: non so se rischio di generalizzare, ma ho

l'impressione che in giudizi come i due ora riportati emerga la tendenza a storicizzare la nozione della poesia in quanto opposizione, alternativa e utopia, che Fortini condivide col «pensiero negativo», individuando in essa l'espressione di minoranze sociali spossessate ed emarginate dal «progresso» capitalistico, e con ciò fornendo una base materialistica alla concezione, cara soprattutto a non pochi poeti (da noi ad esempio Saba), della poesia come commemorazione del passato. Confesso che trovo questa prospettiva molto attraente, e probabilmente applicabile anche a poeti non così evidentemente emarginati e minoritari come Campana e Jahier. Sia il caso di un'esperienza tanto più centrale ed egemonica, quella di Montale. I temi dell'aridità e dell'atonia, il complesso claustrofobico del chiuso e della muraglia e così via, che tanto rilievo hanno negli *Ossi di seppia*, possono e debbono leggersi anche come transfert dell'effettiva condizione storica del ceto dell'autore, la buona borghesia colta e liberale che stava per essere definitivamente espropriata dalla società rozzamente totalitaria già pronta a divenire fascista. Da questo punto di vista un filo sotterraneo ma solido unisce il primo, severo Montale a quello sarcastico, disimpegnato e antitragico di *Satura* e raccolte successive, tutto centrato sullo sprezzante rifiuto della società di massa; e anche questo filo soggiacente dà ragione del carattere insieme conservatore e critico-utopico dell'ideologia poetica di Montale. Né sarà ad esempio casuale che nell'unica (l'unica!) poesia degli *Ossi* relativa alla guerra, *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo…*,quell'esperienza, che per Ungaretti era stata un potente generatore dei miti della fratellanza e dell'unanimità, sia rivissuta a distanza e quasi sognata come occasione di una privilegiata solitudine contemplativa. Per converso, al di là delle debolezze caratteriali e intellettuali dell'uomo, l'adesione al fascismo di Ungaretti va interpretata anche – parlano chiaro i testi poetici stessi – come riedizione e possibilità di sopravvivenza della mitologia unanimistica che nell'*Allegria* assumeva anche i nomi di «patria» e di «popolo» (si confrontino ad esempio le liriche «politiche» del *Sentimento* con *Popolo* della prima raccolta).

L'avversione fortiniana alle linee o tendenze prioritarie si manifesta chiaramente fino dalla prima pagina del libro. Qui il

critico, affrontando il problema degli inizi della poesia novecentesca, sin troppo dibattuto dai contemporaneisti, si limita a ricordare sinteticamente le varie proposte senza prendere, giustamente, posizione e facendo intendere che appunto quella varietà di punti di vista riflette l'effettiva complessità della situazione. Di fatto egli ridimensiona radicalmente Lucini, in polemica con Sanguineti (e anche qui suggerendo una pertinente motivazione storica: il fallimento di Lucini sarebbe «conferma della condizione subalterna di tutta una cultura che faceva allora riferimento a una "sinistra" politica, anarchica o socialista», p. 13), nonché, nei modi che vedremo, il futurismo tutto; è perciò la lirica vociana ad assumere ruolo di iniziatrice, e questo ruolo è ribadito in più occasioni sottolineando l'azione diacronica che, ad onta dell'*epochè* degli anni venti e trenta, quell'esperienza ha esercitato su vari episodi poetici successivi: si conferma quindi il nesso Pavese-Jahier e «Voce» in generale (pp. 20 e 142), mentre altrove si rileva il lievito vociano di alcune esperienze post-belliche (ed io avrei messo maggiormente l'accento anche sulla continuità vocianesimo-Montale). È stato rimproverato a Fortini (dal recensore sopra citato) di aver messo fra parentesi i crepuscolari. Sarebbe facile all'autore rispondere che ciò è dipeso dalla divisione dei compiti fra i collaboratori dell'impresa laterziana, per cui l'argomento era già svolto da altri e in altro contesto (cfr. vol. LIL 59: *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, di G. Savoca e M. Tropea, 1976). In realtà è ben probabile che questa distribuzione delle parti abbia fatto gioco a Fortini, evitando di inserire un elemento di contraddizione meno facilmente rimovibile del futurismo nella sua severa visione della poesia del Novecento, che sempre concede pochissimo al gioco e all'irresponsabilità etica; e difatti il critico, con rare eccezioni (Bertolucci, Giudici), è anche molto parco nel segnalare momenti di continuità con la poetica crepuscolare (forse in opposizione ai sostenitori, Sanguineti in testa, di una permanente «condizione crepuscolare» nella nostra lirica novecentesca?). Non starò qui a ridiscutere il problema del ruolo storico dei crepuscolari, sul quale le pagine migliori rimangono a mio avviso quelle di Solmi nel suo saggio su Corazzini. Penso però che un richiamo ai caratteri salienti della «scuola» poteva essere opportuno nell'economia

stessa del discorso fortiniano, per almeno due motivi: per la stretta convivenza di modi «crepuscolari» e «futuristi», recentemente dimostrata da G. Mariani, nell'opera di poeti tradizionalmente attribuiti alla prima e più spesso alla seconda corrente (Fortini vi fa un accenno implicito a p. 14); e per il fatto che una caratterizzazione del crepuscolarismo può servire ottimamente a situare, *per opposizione*,l'ethos e lo stile dei vociani. Il rapporto è meno astratto di quel che sembri, se si tiene presente che la prima definizione dei tratti comuni della sensibilità crepuscolare, con segno fondamentalmente negativo, spetta appunto a critici vociani e affini (oltre a Borgese, Slataper, Boine con la sua categoria di «morettismo» ecc.), valendovi dunque *e contrario* come posizione della propria poetica.

Come s'è accennato Fortini procede (pp. 13-4) a una rapida e nel complesso indiscutibile liquidazione del futurismo letterario, cui tutt'al più avrei visto volentieri sottratta qualche voce più giocosa e disimpegnata, e perciò ancor oggi gradevole (in particolare Folgore). Il giudizio s'articola in sostanza in due punti: una constatazione di fatto («È il "testo" futurista che non "funziona" quasi mai»), e un argomento di tipo sociologico, vale a dire il contrasto fra modernismo programmatico della corrente ed effettive condizioni storiche di arretratezza dell'Italia («L'Italia non era un paese "moderno" e avrebbe continuato a non esserlo fino a oggi…»). Se la prima è irrecusabile da chiunque abbia buon gusto, sul secondo mi pare invece lecito nutrire dei dubbi: e non solo perché in questo modo non si dà ragione del fatto che in Italia si è generalmente prodotta una mediocre poesia futurista, ma una spesso buona o ottima pittura, scultura, architettura futurista (il ragionamento di Fortini vale semmai a spiegare perché quest'ultima, di necessità più legata alle condizioni della società, è rimasta così spesso alla fase progettuale). In buona sostanza, mi sembra che il discorso sia rovesciabile: l'arretratezza delle condizioni italiane era precisamente la *premessa necessaria* perché nascesse e prosperasse un'avanguardia coi connotati del futurismo, in quanto solo così l'idolatria del moderno poteva assumere la sua tensione di idea-forza e il suo sapore eversivo (che è ciò che, più idealisticamente, intendeva Palazzeschi osservando che il

futurismo poteva nascere solo in un paese votato al culto del passato). Del resto è in questa direzione che va il giudizio di Lifšic citato molto opportunamente da Fortini: «Il futurismo di Marinetti non indicava che l'imperiosa sfrenata aspirazione delle classi abbienti di un paese semiagricolo, bramose di possedere ad ogni costo una propria industria» (p. 13). La prova del nove di questo rapporto inverso fra arretratezza socio-economica e affermazione dell'ideologia futurista consiste sempre nel fatto che l'altro paese in cui il movimento ha messo profonde radici, cioè la Russia, era ancor più arretrato dell'Italia. E suppongo che il successivo strozzamento del futurismo, e in genere delle avanguardie, in Russia, non sia soltanto dovuto alla violenza staliniana (che infine non spiega tutto…) ma stia anche in rapporto col dispiegarsi in quella nazione di una economia industriale moderna. Tant'è vero che l'affermazione di Adorno (*Teoria estetica*, p. 49): «A volte le forze produttive scatenate in estetica stanno in rappresentanza di quello scatenamento reale che viene impedito dai rapporti di produzione», va proprio presa alla lettera, in tutte le sue implicazioni. Direi che il contrasto con la base economico-sociale messo in luce da Fortini serve a comprendere, piuttosto che il complessivo fallimento del futurismo poetico italiano, i suoi modi d'essere: non è un caso che i risultati migliori della poesia futurista si abbiano dove quella sensibilità e ideologia entra in corto circuito con un ethos contadino e arcaico-conservatore (Govoni), o con una civiltà artigiana e piccolo-borghese (Palazzeschi), oppure prende forme cosmopolite (il mito di Parigi in Soffici). E varrà *a fortiori* per la vicenda del futurismo ciò che Fortini giustamente annota a p. 75 a proposito di Saba sulla «tenacia della resistenza che le forze poetiche italiane del nostro tempo hanno opposto all'accettazione delle ideologie avanguardistiche, per mandato tacito di una parte grande delle energie sociali impegnate nella lotta di classe».È questo sottinteso che permette a Fortini, in polemica contro la tipica idolatria moderna dell'«innovazione» in sé e per sé, di dare il posto che meritano, e non per mero referto di gusto, a poeti cautamente «riformisti» se non conservatori come Valeri o Solmi. Più in generale, è partendo da una piattaforma del genere che diviene possibile

interpretare i vari movimenti di reazione alle poetiche d'avanguardia, che tanta parte hanno nella storia letteraria italiana di questo secolo, in termini diversi dalla mera categoria di «restaurazione» purtroppo invalsa anche presso studiosi egregi come Bonfiglioli.

Nei successivi paragrafi (pp. 81 sgg.), dedicati ai poeti «vociani», si trovano alcune delle pagine più aguzze e penetranti del libro. Alla complessiva adesione morale e di gusto a quelle poetiche s'intrecciano riserve e distinguo. Tra questi ultimi sembrano a me ineccepibili: la riduzione del valore poetico dei troppo lodati *Frantumi* di Boine rispetto ad altre opere dell'autore; la messa a punto dell'oscillazione sbarbariana fra autenticità e maschera e del carattere procurato e aprioristico che assume così spesso in lui la tematica della pietrificazione e atonia morale: «Sbarbaro è subito al fondo; e di lì non si muove» ecc. (p. 24; qualcosa di analogo osservò Montale in una vecchia recensione ai primi *Trucioli*: «Tira in queste pagine un vento di malattia; ma calma, quasi sorridente, quasi compiaciuta di sé»); infine il rilievo, all'interno di un ridimensionamento globale del poeta, degli aspetti «decorativi» della lirica di Campana («Ne risulta un sistema di festoni, un che di addobbato e di scenografico», p. 30). E forse può acquistare portata più ampia la riserva di fondo formulata a p. 20 su Jahier: «Ogni moralismo implica un eccesso di importanza accordato al proprio io… solo nella dimenticanza, cioè nel superamento di quello, si dà una vera poesia». Unico punto che mi lascia perplesso, il posto notevole assegnato ai *Poemi lirici* di Bacchelli che a mio parere, nella loro intellettualizzazione dello *spleen* crepuscolare e in genere decadente, non varcano mai i limiti dell'abile e decorosa letteratura; le ragioni d'importanza dell'opera, come la singolarità e novità della sua metrica (su cui insiste Fortini), o ancora la capacità di fissare atmosfere psicologiche e ambientali che alimenteranno sostanziosamente tutta la tradizione lirica emiliana da Bertolucci a Bassani, appartengono piuttosto alla storia della cultura poetica che della poesia.

Tutto il primo capitolo del volume è compreso sotto l'etichetta di «l'età espressionista», dilatando perciò una

categoria stilistica che, dopo Contini e Sanguineti, è usuale applicare alla poesia vociana: e certo in omaggio al ruolo di punta che il critico riconosce a quest'ultima. Naturalmente l'etichetta non va presa alla lettera. Fortini sa benissimo che, in particolare, un'opera come *Pianissimo* di Sbarbaro non presenta i connotati dell'espressionismo, e che il minimo comun denominatore fra questo Sbarbaro e i vociani è semmai di carattere etico-psicologico, non stilistico, mentre il genere più prossimo di *Pianissimo* rimane quello del primo Saba, che tra i vociani si sentiva «d'un'altra specie» (non comprendo comunque perché di *Pianissimo* venga data la redazione del '54, non solo meno «bella» ma storicamente meno rappresentativa di quella del '14). Qui si pone tuttavia un problema d'ordine più generale. Il volume di Fortini s'inserisce in un'opera che si pone scopi di divulgazione e sintesi, sia pure ad alto livello, e si dirige soprattutto a un pubblico studentesco universitario: di qui la necessità di scandire la materia secondo periodizzazioni, raggruppamenti, correnti a largo raggio, tenendo conto delle categorie storico-letterarie tradizionali, ciò che entra in contrasto con la tendenza fortiniana a procedere per individuazioni o con la sua proposta di tagli storiografici nuovi che attraversano o contraddicono quelli vulgati. All'autore va anzitutto riconosciuto il merito di aver maneggiato con cautela o evitato del tutto alcune categorie più corrive: in questo libro non si parla affatto di «restaurazione», né di «neoclassicismo», né di «lirici nuovi»: la nozione di «avanguardia» non è dilatata e di quella di ermetismo viene fatto un uso restrittivo (limitato in pratica al gruppo fiorentino), mentre ai titolari di esperienze limitrofe si applica la definizione (noventiana) di «moderni»; anche le nozioni improntate alla geografia regionale («linea lombarda» e simili) trovano qui scarsa grazia; e via dicendo. Per il resto Fortini oscilla, inevitabilmente, tra categorizzazioni e raggruppamenti personali e nuovi, criticamente impegnati, ed altri che hanno la pura funzione di contenitori o classificatori pratici.

Fra i primi, appare particolarmente portante l'opposizione che fornisce lo scheletro al terzo e quarto capitolo (il secondo verte giustamente sul solo Saba), rispettivamente intitolati *Da Ungaretti agli ermetici* e *Montale e la poesia*

dell'esistenzialismo storico. La proposta è molto stimolante: con essa, spezzata la generica e meccanica consecuzione «lirici nuovi»-ermetismo cara ad alcuni studiosi, e articolate o dissolte entrambe le categorie, viene promossa a principio d'interpretazione diacronica la coscienza, fermamente ribadita (cfr. p. 98), che Ungaretti e Montale incarnino due vie moderne alla poesia emblematicamente opposte. Chi come me condivida nell'assieme questa proposta, non potrà che fermarsi su alcuni punti che si prestano a qualche dubbio o discussione. E intanto è da segnalare che la sottolineatura della continuità Ungaretti-ermetismo, o «moderni», si unisce a un giudizio tiepido sul *Sentimento del tempo*,di cui il critico accusa la «scarsa resistenza qualitativa» e l'«incertezza profonda fra declamazione drammatica e tematica idillica», inserendo il tutto in una pertinente interpretazione politica del «ritorno all'ordine» ungarettiano (è istruttivo confrontare questo giudizio con quello, invece assai relativo, di Contini). Personalmente colloco il *Sentimento*,nonostante tutte le possibili riserve, più in alto, e mi chiedo se le parole con cui Fortini dà ragione, positivamente, dell'Ungaretti successivo non valgano già per quest'opera («Ma, a questo punto, il titanismo barocco e il michelangiolismo, proprio per il loro eccesso, per la furia autodistruttiva che manifestano, salvano paradossalmente un'altra e diversa voce poetica, che continua a firmarsi Ungaretti», p. 97). Certo si è, sul piano descrittivo, che l'eversione del *Sentimento* porta Fortini ad accentuare la divaricazione fra questo e l'*Allegria* sottacendone gli elementi di continuità.

Al paragrafo su Ungaretti tien dietro quello su Cardarelli. La consecuzione stessa pare a me discutibile. A mio avviso Cardarelli viene di poco, ma decisivamente, *prima* di Ungaretti, e non solo per mere ragioni cronologiche: il fatto è che già col primissimo Ungaretti l'esperienza vociana è terra bruciata, ben diversamente da quanto avviene, testimoni i *Prologhi* del '16, in Cardarelli, che si trova ancora a doverla attraversare e superare dall'interno. Il nesso fra continuità col vocianesimo e liquidazione via via più drastica del medesimo è essenziale per comprendere Cardarelli, e quale sia il suo reale punto di partenza mostra benissimo l'unica lirica di lui che Fortini presceglie acutamente (e d'accordo con

un'indicazione di L. Baldacci), quell'*Incontro notturno* che è senza dubbio il suo testo poetico più «vociano». Fortini si sforza di dar ragione del Cardarelli più tipico, senza rimuoverlo, ma nello stesso tempo lo rappresenta con una poesia tanto interessante quanto atipica: il che tradisce qualche difficoltà di approccio, comune d'altronde a tutti coloro che si avvicinino a questo autore. Per il resto, il critico lo sottrae giustamente all'inane formula di «classicismo», per esempio accettando da A. Giordano l'accostamento alla poetica acmeista; e in effetti l'esperienza della «Ronda» spiega assai poco del Cardarelli poeta, che nella sua parte migliore le è in sostanza anteriore. Tuttavia anche da questa messa fra parentesi deriva che nella trattazione fortiniana rimanga del tutto in ombra quella fase indubbiamente classicistica degli anni venti che, oltre ad avere tanta importanza per la cultura poetica «romana» (dallo stesso Cardarelli all'ultimo Onofri a Vigolo), dà segno di sé per qualche anno anche in autori di prima grandezza come Saba e Montale, e ad esempio costituisce l'abbrivio di Solmi (se, come mi sembra, il suo sfondo stilistico più preciso è la prosa, e dico proprio la prosa, rondesca, sia pure rivissuta attraverso un'etica «torinese»). E c'è più in genere un momento di autarchia culturale della poesia, simmetricamente opposto al precedente cosmopolitismo, che s'intreccia fittamente ai fenomeni di restaurazione formale e in parte li spiega.

S'è detto che Fortini tende a restringere la categoria di ermetismo al gruppo fiorentino di Fallacara, Betocchi (ma qui avrei maggiormente distinto), Parronchi e Bigongiari, cui viene associato il fiorentino d'adozione Gatto; e la restrizione è ancor più drastica tenendo conto che Luzi è invece situato, all'insegna dell'«esistenzialismo storico», fra Montale e Sereni, naturalmente facendo soprattutto perno sulla sua produzione maggiore del dopoguerra. Nulla da eccepire su questa collocazione, ma certamente l'ermetismo fiorentino, privato di Luzi, risulta un po' acefalo, e non soltanto perché egli ne è il poeta di gran lunga più importante, ma anche per la sua forte capacità di influenzare precocemente col proprio magistero i compagni di strada, come andrebbe finalmente documentato nei particolari. Qualche perplessità può suscitare anche la sistemazione di poeti della stagione ermetica come

Bertolucci, Penna e Caproni che rappresentarono una via parallela o addirittura opposta a quella vincente, anche nella misura in cui ereditarono maggiormente la lezione del «realismo» sabiano: mentre Penna e Bertolucci trovano posto tra Ungaretti ed ermetici, Caproni sta invece, e con una collocazione ritardata rispetto alla sua cronologia, negli scomparti dell'«esistenzialismo storico». È probabile che un raggruppamento di questi tre nomi assieme, sottolineandone le convergenze, avrebbe dato meglio il senso del peso, e dei risultati, della dissidenza interna dei «moderni» e avrebbe permesso di mettere l'accento, secondo una linea indicata in particolare da Pasolini, sulla loro capacità di anticipare esperienze poetiche di timbro realistico e anti-ermetico del dopoguerra, che in taluni casi diviene anche influenza sugli stessi sviluppi postbellici degli ermetici (cfr. in particolare certe affinità del secondo Gatto con Penna e Caproni). S'aggiunga che la pagina su Penna non è fra le più ispirate del libro, e lo stesso riconoscimento della sua grandezza è dato piuttosto come *vox populi* che come convinzione personale e motivata. Congetturo che abbia agito negativamente su Fortini il fastidio per il culto acritico di cui il poeta umbro è stato fatto oggetto presso alcuni settori più sprovveduti o disinvolti della nostra cultura recente, e per le ambigue operazioni di politica culturale fatte in suo nome; ma credo che vada chiamata in causa anche la riserva del critico verso ogni poesia «ingenua», che non mette sufficientemente in discussione se stessa: ciò s'avverte anche per Caproni, rappresentato infatti non – poniamo – con una lirica del *Seme del piangere* ma con uno dei testi recenti più scheggiati e intellettualistici (come rivela la stessa epigrafe da Hofmannsthal), la pur bellissima *Senza esclamativi.*

Nel capitolo successivo Montale è significativamente preceduto dai due maggiori episodi di poesia nello stesso tempo antifascista e contestatrice della lirica nuova ed ermetica: Pavese e Noventa. Mentre di *Lavorare stanca* s'apprezza, correttamente, piuttosto il ruolo storico controcorrente che gli effettivi risultati poetici, il luogo riconosciuto a Noventa, secondo quanto ci si attendeva, è centralissimo: lo rivela non solo il tenore dei giudizi, ma anche il fatto che l'importanza della «funzione Noventa» determina

fortemente, se non erro, taglio e titolo stesso del precedente paragrafo sui dialettali (*Il sarcasmo antinovecentesco e il dialetto*). E in verità al lettore rimane il dubbio che l'importanza della «funzione» sia infine superiore a quella, pur ragguardevolissima, dei testi poetici concreti: la non-autonomia del testo, pregio fondamentale della poesia noventiana in epoca di autosufficienza del fare poetico, ne è allo stesso tempo il limite; i testi sembrano sempre, per così dire, rimandare a qualcosa che sta al di là o a monte di essi, a un *atteggiamento* etico-culturale complessivo cui sono delegati la loro unità e il loro senso ultimo. Ciò non toglie che il fulmineo accostamento Montale-Noventa (non sapremmo se più per contrapposizione o per complementarità) che Fortini s'accontenta di suggerire, sia una delle ideeguida più feconde del libro.

Nelle pagine, notevolissime, su Montale, attrae l'attenzione soprattutto il giudizio nell'assieme limitativo sugli *Ossi di seppia* (da confrontare vantaggiosamente con quello, di segno opposto, di Bonfiglioli), di cui infatti vengono scelte due delle liriche più tarde (aggiunte nell'edizione del '28) e più protese verso il mondo delle *Occasioni, Arsenio* e *Delta.* Si comprende bene che Fortini non possa non puntare sul blocco *Occasioni-Bufera*,ma si ha l'impressione che egli trasformi insensibilmente in giudizio di valore l'esatta percezione di una diversità storica e di una maggiore limitatezza dell'orizzonte culturale, che assegnano gli *Ossi* a una fase distinta e decisamente anteriore rispetto al Montale più nuovo ed europeo. Il critico avverte nella raccolta «un che di sforzato e di artificioso, di esibito e insomma di letterario», e ne rileva la «disperazione tutta programmatica e ottenuta al prezzo di una precostituita limitazione dell'orizzonte (com'era già stato anche in Sbarbaro)». Io sento negli *Ossi* una perentorietà di pronuncia che ne fa, a dispetto della materialità dei contenuti, un'opera fortemente *assertiva.* Anche per questo l'avvicinamento a Sbarbaro, per certi aspetti indiscutibile, vale fino a un certo punto. In *Pianissimo* la «precostituita limitazione di orizzonte» (p. 155) stinge sul grigiore formale, dà luogo a una pronuncia soffocata e, se è lecito dire, a un'eloquenza della contro-eloquenza. Negli *Ossi* la gioia dell'improvviso, l'eloquenza o addirittura l'«epicità» che

subito vi avvertì Debenedetti, sono autentiche e mettono automaticamente in crisi la corrosività esistenziale, magari un poco procurata, dei contenuti: in quest'opera si realizza dunque ancora per una volta, e forse per l'ultima, quella dialettica fra negatività dei contenuti ed affermatività della forma che era stata di Leopardi come di Baudelaire e che è uno dei grandi modi d'essere della poesia moderna. Altrimenti non ci spiegheremmo la sensualità e ricchezza della materia linguistica e il puntiglioso riassetto formale che caratterizzano gli *Ossi* rispetto alla poesia che li precede. Da questo punto di vista non è lo Sbarbaro di *Pianissimo*,ma lo Sbarbaro felicemente rapsodico di alcune *Rimanenze* (da Fortini debitamente valutato) che rende un suono simile a quello degli *Ossi.* All'estremo opposto del paragrafo, Fortini distingue con vigore i messaggi che emanano dalla maggiore poesia di Montale da quelli puntigliosamente deversati in prosa dall'omonimo saggista e giornalista, certo in sottintesa polemica con quanti di recente hanno creduto di spiegare deterministicamente i primi coi secondi. La questione non è solo, a mio parere, di riconoscere l'autonomia conoscitiva della poesia, quando è grande, ma anche che c'è in Montale, come è tipico del borghese scisso dell'età contemporanea, una specie di *doppia verità*; che questa doppia – e contrastante – verità tenda nei testi poetici degli ultimi anni a diventare una, allentando la tensione fra l'uomo privato e il poeta, è un segno certo della diminuita forza del lirico e del suo ricadere entro i confini della propria classe. Conclude comunque Fortini: «L'immagine complessiva che viene dal Montale saggista, critico e giornalista è di un conservatore scettico incapace di darci ragione dell'ardua e tragica poesia che egli ha scritto» (p. 169).

Mentre la linea Ungaretti-ermetici è circoscritta da Fortini entro un tempo storico preciso, quella «montaliana» viene prolungata e ramificata, unendo assieme esperienze dell'anteguerra e del dopoguerra, e con ciò anche ridimensionando (come è giusto per la poesia) la frattura della guerra e della Resistenza. Afferma esplicitamente l'autore (p. 192): «Per il quindicennio 1945-60, crediamo si possa parlare di "esistenzialismo storico"». Perciò a poeti come Luzi, Sereni e Caproni, che affondano le loro radici nella civiltà

«ermetica», ne tengono dietro, sullo stesso asse, altri più recenti e decisamente postumi all'ermetismo come Fortini stesso e Pasolini, Leonetti, Roversi, Risi ecc. Occorrerebbe qui soffermarsi soprattutto sul paragrafo pasoliniano, uno dei più densi e tesi del volume; si veda per esempio l'acume con cui Fortini trasferisce il giudizio sul «decadentismo» di Pasolini dal piano dell'atteggiamento psicologico e culturale a quello concreto del *Kunstwollen*, parlando di una sua «certezza, propria del decadentismo…, che le forme dei generi fossero solo dei rituali culturali, forme appunto, stampi nei quali versare una materia vitale» (p. 201), il che spiega efficacemente non solo il plurilinguismo e il polimorfismo del poeta, ma anche i continui travasi asmatici fra questo e il narratore, il saggista, il cineasta: in ciò sembra anche consistere uno dei motivi della perdurante vitalità di Pasolini, contro la quale non sembrano aver fatto presa le critiche della nuova avanguardia – e (con ottica diversa) dello stesso Fortini – in nome tra l'altro di una nozione di *professionalità* della poesia, entro le esperienze poetiche più vicine a noi, diciamo post-sessantottesche: uno dei cui connotati più evidenti è proprio la rottura dei confini fra i «generi» e più in generale fra la poesia e le forme indifferenziate dell'*espressività.* Ma, per restare fedele al proposito di segnalare specialmente i punti di disaccordo o di perplessità, dirò che Roversi, e ancor più Leonetti, mi sembrano sopravvalutati: rimanendo nei paraggi, a me pare indubbio che un Giudici o un Risi sono poeti più importanti, *in quanto tali.* Proprio il brano di Leonetti che viene riportato dimostra che questi finisce per scambiare per poesia la sua *volontà* di poesia, o tensione oratoria, e che non riesce a risolvere il conflitto fra traliccio documentario e argomentativo, quasi da sceneggiatura cinematografica, e scrittura lirica che si aggruma alquanto arbitrariamente sulla pagina e che, un po' come nel Pasolini meno buono, acquista un sapore a-razionale e vagamente intimidatorio. Direi che le giuste critiche che Fortini rivolge all'uso alquanto mistificatorio della poesia proprio dell'ultimo Pasolini, dove questa è collocata in una sorta di zona franca fra emotività e razionalità, valgono pari pari anche per Leonetti.

Analogamente per l'ultimo capitolo, dopo aver accennato che Fortini osserva equamente un atteggiamento di grande

apertura e disponibilità verso le varie tendenze, mi fermerò soltanto sulla sua interpretazione di Zanzotto. Non occorre dire che anche qui la penetrazione della cosa è profonda: cfr. ad esempio l'osservazione sull'«orrore mortuario che emana dalle culture trascorse: in questo caso la cultura umanistico-gesuitica, latineggiante e austro-veneta, nella sua unione con quella dialettale, regressiva e infantile» (p. 248). Ma la collocazione a ridosso della neo-avanguardia mi lascia dubbioso, tanto più che Fortini si mostra apertamente perplesso, o renitente, di fronte alla *Beltà*,documentando il poeta con testi da *Vocativo*,dalle *Ecloghe* (e qui anzi uno dei meno «sperimentali») e infine dalle *Pasque*: sistemazione storica e accento interpretativo sembrano in contrasto. Io credo che oggi convenga insistere, come difatti alcuni stanno facendo, sul primo Zanzotto, su quel suo eroico epigonismo ermetico entro il quale si preparano autonomamente gli sconvolgenti esiti atonali di poi. Ciò è essenziale non solo per la comprensione di questo poeta, ma di tutta una sezione notevole della poesia del dopoguerra. L'itinerario di Zanzotto, e quelli pur così diversi di un Orelli e di un Erba, fanno infatti toccare con mano l'esistenza di una tendenza di poesia che altrove ho chiamato «postermetica senza essere anti-ermetica», la quale approda via via a risultati nuovi (si pensi anche alla stratificatissima «prosa» dell'ultimo, cospicuo Orelli di *Sinopie*) senza consumare rotture con l'ermetismo ma sviluppandone abilmente e gradualmente l'eredità. È un fenomeno, dal quale vengono ancora messe in dubbio le contrapposizioni storiche troppo radicali, che resta in ombra nel discorso di Fortini.

Mi rendo ben conto che in queste note non ho potuto dare un'idea adeguata del livello straordinario di questo libro. Come il buon Dio, anche il buon critico si trova nei dettagli, e occorrerebbe esemplificare e citare molto più diffusamente di quanto io non abbia fatto. Ecco allora, e quasi a caso, la perfetta definizione dell'ora topica dei crepuscolari («transizione truccata da permanenza», p. 71); della ritmica di Luzi («tenebrosa energia dei suoi endecasillabi», p. 171); del personaggio distrattamente crudele che ci guarda dai versi di Erba («Un mustelide appare e scompare fra questi versi, timidissimo ma carnivoro e persino sanguinario», p. 194); del

rapporto inverso tra asemanticità del discorso e pertinenza dell'assetto metrico nella neo-avanguardia («Le strutture metriche e prosodiche, anche contro le intenzioni degli autori, tanto più accrescevano la loro rilevanza quanto decresceva quella della comunicazione discorsiva», p. 243). E questo è il primo libro sulla poesia del Novecento in cui si dedichi un paragrafo, denso di notizie e prospettive, al problema delle traduzioni poetiche (da tempo, come si sa, nel mirino degli interessi di Fortini); o in cui finalmente sia messo a fuoco come si deve un poeta del valore di Tessa. Non meno importante è la tappa che questo volume segna all'interno della carriera critica di Fortini. Chi conosca la precedente attività del critico sui poeti del Novecento, in gran parte raccolta nei *Saggi italiani* (Bari 1974), noterà la sua capacità di arricchire o rettificare le proprie posizioni quasi su ogni punto, equilibrandole in un quadro complessivo più attento alle relazioni reciproche: Fortini non ama ripetersi; eventualmente si cita alla lettera, obiettivandosi. Infine, il lettore avrà osservato che non è mai stato necessario, per spiegare i giudizi critici di questo libro, far ricorso ai caratteri della poesia fortiniana: il critico è qui perfettamente autonomo dal poeta, e la loro unità non va cercata in corrispondenze biunivoche, ma in una zona che sta più in alto. È questo il miglior elogio che si può fare non solo della complessità intellettuale di Fortini, ma della sua probità di studioso.

[*] Riprendo qui il testo di un mio scritto comparso su «Nuovi Argomenti», n.s., gennaiomarzo 1979, 61, pp. 159-77 (Pier Vincenzo Mengaldo).

[1] Einaudi, Torino 1977.

I poeti italiani del Novecento

Avvertenza

Nell'ambito delle iniziative editoriali per il centenario della nascita di Franco Fortini e a quarant'anni dalla sua prima pubblicazione, il Centro Studi Franco Fortini dell'Università di Siena, in accordo con l'erede e l'editore Donzelli, ha deciso di riproporre il testo de *I poeti del Novecento*, pubblicato nel 1977 all'interno della «Letteratura Italiana Laterza» diretta da Carlo Muscetta. Si sono mantenuti, pertanto, tutti i riferimenti bibliografici e le edizioni delle raccolte da cui Fortini ha tratto le poesie antologizzate. Rispetto all'edizione originale, è stata modificata la numerazione dei capitoli e dei paragrafi, sono state sciolte alcune abbreviazioni, sono stati eliminati i rimandi ad altri volumi della serie laterziana. Sono stati aggiunti, inoltre, l'indice dei nomi, un saggio introduttivo di Pier Vincenzo Mengaldo, originariamente pubblicato nel 1979, e mai più riedito, sulla rivista «Nuovi Argomenti» (che qui ringraziamo) e un saggio conclusivo del curatore Donatello Santarone.

Il curatore desidera ringraziare la dottoressa Eleonora Cardinale, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, per il prezioso aiuto filologico prestato alla realizzazione dell'opera.

D. S.

I. La poesia del Novecento: l'età espressionista

1. *Premesse alla poesia del nostro secolo: linee di sviluppo e problemi di periodizzamento.*

Una parte della critica situa nell'opera di Pascoli la novità che è all'inizio della poesia contemporanea; c'è chi la scorge tra Gozzano e i futuristi, anzi tra Palazzeschi e Govoni, in una zona che in parte avversa e in parte accoglie temi e linguaggio del cosiddetto decadentismo; c'è invece chi, seguendo tuttavia un criterio pressoché indiscusso fin verso la fine degli anni Cinquanta, la stabilisce nella prima raccolta di Ungaretti e fa di lui il vero padre della poesia del Novecento. Ognuna di queste posizioni si rifà a premesse esplicite o implicite molto importanti per il successivo svolgimento critico; far corrispondere la novità o diversità della poesia contemporanea alla prima raccolta di Ungaretti significa accettare quella che dal 1925 al 1945 parve una linea sicuramente privilegiata che condurrebbe dai «vociani» agli «ermetici»; mettere invece in rilievo Gozzano (o Lucini) e i futuristi (o Palazzeschi e Govoni) significa contestarla, quella linea, e identificarne una di rottura con la tradizione letteraria dei secoli passati, che si fosse proposta una radicale «discesa» di livello, tanto nella tematica quanto nel linguaggio; mentre chiamare Pascoli vero primo poeta «moderno» italiano, come quello nella cui opera si annullerebbero le distinzioni di «alto» e di «basso» e avrebbe inizio un'aperta prevalenza dei valori asemantici e fonosimbolici, significa farla finita tanto con l'idea di una linea privilegiata novecentesco-ermetica (e rendere possibile così il recupero di quanto di espressionistico, plurilinguistico e dialettale si è manifestato negli scorsi sessant'anni) quanto con un «contenutismo» di pretese eversive. E, tanto con la seconda ipotesi quanto con questa terza e ultima, significa associare strettamente, se non subordinare, la lettura critica della poesia contemporanea a un'indagine soprattutto linguistica.

Sul problema degli inizi si incontrano e scontrano, insomma, tendenze che vanno ben al di là della teoria letteraria. Tutte hanno però in comune la persuasione che tra la fine del secolo e quella della prima guerra mondiale ebbe a intervenire un mutamento decisivo nelle forme e nei temi della poesia italiana e che sia necessario, descritte le diverse correnti, privilegiarne alcune. In definitiva, le nozioni di «progresso» e di «regresso» (che sarebbe davvero arduo impiegare o persino sottintendere per l'analisi critica di opere a noi molto remote nel tempo) sono invece tanto più presenti, quanto più mascherate nelle discussioni critiche sulla poesia contemporanea; per la pessima ragione che quest'ultima si è manifestata nel corso del nostro secolo sotto specie di movimenti, gruppi, riviste e scuole, tutti segnati da caratteri concorrenziali e dominati da esigenze pratiche, non senza l'intervento di passioni associative che con la letteratura hanno tanto poco a che fare, quanto hanno invece con classificazioni scolastiche, con ausili per la memoria o con bandiere di combattimento (i «vociani», i «rondisti», i «futuristi», gli «ermetici», i «novissimi»).

Si ha l'impressione insomma che, nel complesso e per un periodo di tempo molto lungo, ogni tentativo di sistemazione critica della poesia contemporanea – e bisognerebbe dire della poesia europea, non solo di quella italiana – abbia subito il pregiudizio della «modernità», ossia il pregiudizio che privilegia in tutti i casi il dopo sul prima e il momento dell'innovazione su quello della conferma. Col risultato di tracciare una continuità fra l'esperienza simbolista, postsimbolista e avanguardistica, riassorbendo in tale continuità anche una parte della grande avventura dei surrealisti, oppure accentuando il valore e l'attualità della poesia dell'espressionismo o (più in genere) di quella che viene detta letteratura impegnata o militante o contestatrice. Quel pregiudizio ha reso difficile situare convenientemente, da noi, figure poetiche di alta statura quali Saba, o anche Delio Tessa e Giacomo Noventa. Mentre ha esaltato oltre i loro meriti altre voci; come quella di Campana o di Quasimodo. Una simile impostazione aveva certo un suo serio fondamento: la linea della «modernità» coincideva infatti con mutamenti profondi nell'ordine linguistico. Ma (e qui essa si

contraddiceva) invece di risolvere interamente il discorso critico in analisi linguistica (o tematica), e parlare tutt'al più di scuole o generi o tendenze, continuava – come noi riteniamo inevitabile – a puntare soprattutto sull'individuazione delle personalità e sulla singolarità o eccellenza degli esiti. Gianfranco Contini (il critico e filologo che di sé parla ironicamente come di un «grammatico»), conscio di una tale contraddizione, ha proceduto a strutturare una interpretazione della nostra letteratura contemporanea su due linee parallele: l'una che allinea le opere in quanto funzioni di un linguaggio in trasformazione il quale continuamente le oltrepassi, l'altra che coglie, anche più delle opere, gli autori nella loro differenza specifica cioè, e di necessità, anche psicologica.

Ma gli inizi del secolo si allontanano e la ricerca dei contemporaneisti esplora, analizza, pubblica inediti, congegna e applica metodi nuovi. Il paesaggio della nostra poesia moderna assume forme sempre più tormentate. Una descrizione propriamente linguistica della letteratura poetica ha già reagito, come chiedeva P. V. Mengaldo, su partizioni ritenute valide fino a ieri. Si può, ad esempio, seguire attraverso la lingua della poesia novecentesca il perdurare delle influenze pascoliane, e dannunziane, il recupero di classici (in chiave espressionistica o neoclassicheggiante), l'influenza degli autori stranieri, la sopravvivenza di situazioni e tendenze regionali, la fortissima vivacità dei dialetti, l'insistita apertura al lessico d'uso, e così via. Pensiamo a talune personalità minori, oscurate dalla difficoltà di venir rubricate in modo scolasticamente soddisfacente e che tuttavia, se assenti, rendono inspiegabili certe sopravvivenze o reviviscenze formali. Ad esempio, il «caso» di Saba (cfr. cap. II) diviene più comprensibile se lo si accosta agli effetti, talvolta squisiti, di contaminazione del linguaggio classicistico dell'età umbertina e del dialettismo sensuale della Napoli tardoveristica, in un poeta come Francesco Gaeta (1879-1927) che Benedetto Croce amò più del giusto e che per mezzo secolo è stato irriso dalla critica dei «moderni»; o un Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919), ligure erede di elementi pascoliani e dannunziani, che alimenta, come ormai tutti sanno, Sbarbaro e Montale; o, più in genere, tutta la pleiade tardosimbolista che si prolunga fin addentro gli anni Venti, con

«visioni» precorritrici dell'ermetismo e oggi fin troppo rivalutate. Di tutto questo supporto, poco visibile ma decisivo, dell'impresa lirica nel nostro secolo può rendere conto solo un'analitica verifica linguistica, anche se non sarebbe davvero inutile tentare una descrizione globale della nostra lirica contemporanea che dal livello linguistico muovesse verso quello extralinguistico in termini non solo psicologici o di mera sociologia della cultura, ma prendendo in considerazione, ad esempio, la tematica, la fenomenologia dei rapporti fra soggetto e oggetto, l'intervento della descrizione, del simbolo, del correlativo oggettivo, eccetera.

Va poi ricordato che nello scorso mezzo secolo, e soprattutto nell'ultimo ventennio, molto è mutata l'immagine che l'autore di versi ha di sé medesimo. Se Guido Gozzano diceva di vergognarsi di essere un poeta, nel 1925 Eugenio Montale poteva compiangere che la voce «che amore detta» gli si facesse «lamentosa letteratura», e una quarantina d'anni più tardi Vittorio Sereni iniziava ironicamente una sua poesia con le parole *Se ne scrivono ancora* (sottointendendo: di poesie). Eppure se il compiacimento della padronanza tecnica e la tradizione secolare possono ancora infondere in un autore il senso della partecipazione a una corporazione privilegiata e gloriosa, sempre più sembra diffondersi – come è accaduto anche in altri tempi e culture – l'idea che la comunicazione letteraria e poetica sia invero una funzione del linguaggio, che chiunque può usare, a fini di conoscenza e di educazione.

I conflitti di idee che percorrono e dividono la società borghese italiana sono d'altronde tutti ben presenti prima che l'Italia entri nella guerra mondiale. Non a caso nel quinquennio fra il 1911 e il 1916 vengono scritte alcune delle opere fondamentali o significative della nostra poesia contemporanea, i *Frammenti lirici* di Rebora, i *Canti orfici* di Campana, *Pianissimo* di Sbarbaro, *Il porto sepolto* di Ungaretti, *Trieste e una donna* di Saba, *Prologhi* di Cardarelli, *Poemi lirici* di Bacchelli. Le direzioni indicate da quelle opere continuano a essere operanti in alcuni dei loro autori al di là dell'evento della guerra, nel decennio successivo, che vede la conquista fascista del potere: come, ad esempio, nella *Serena disperazione* di Saba e nei *Canti anonimi* di Rebora. Anche le

poesie degli *Ossi di seppia* di Montale, pubblicate nel 1925, molto debbono a quel clima, sebbene il loro autore se ne credesse intellettualmente e moralmente lontano; mentre nel medesimo volgere d'anni le poesie del *Sentimento del tempo* di Ungaretti e le prime composizioni di Quasimodo corrispondono davvero a un'altra fase, la quale approssimativamente occupa un decennio e va dalle leggi eccezionali fasciste (cioè dalla fine del regime parlamentare) fino alla guerra d'Etiopia (1926-35). Nell'arco del ventennio fascista (diviso a metà dalla crisi economica e dall'inizio dell'espansionismo e dell'avventura militare) la poesia articola la sua voce in elegia, idillio, epigramma; si fa discesa nell'isolamento e premonizione di una catastrofe. Eppure la società uscita dalla guerra sarebbe rimasta ancora per un decennio relativamente simile a quella che era stata nei decenni precedenti. Solo verso la fine degli anni Cinquanta il linguaggio della cultura e anche quello della poesia vengono investiti dalle nuove forme di vita indotte dal capitalismo. Finché, nel corso degli anni Sessanta, il popolo che vive nella penisola e parla italiano è sempre più lontano dalla figura che era stata la sua nei decenni precedenti; e la poesia di questi ultimi anni, dapprima assumendo le forme che sono state dette della «nuova avanguardia», poi variamente combinandole con la tradizione del nostro secolo (ossia con l'eredità del simbolismo e dell'espressionismo), sta probabilmente compiendo una mutazione altrettanto profonda.

I parr. 1-6 del cap. I toccano quindi del decennio che va dalle prime opere dei maggiori «vociani» e «futuristi» (tra 1905 e 1910) sino alla fine della prima guerra mondiale. I parr. 1-3 del cap. II isolano l'opera di un poeta maggiore, Umberto Saba, non solo perché difficilmente riconducibile ad altri gruppi e tendenze ma anche perché la sua produzione poetica, che si inizia con i primissimi anni del secolo, ne attraversa tutta la prima metà. I parr. 1-8 del cap. III hanno per oggetto soprattutto il passaggio della tematica e della sensibilità linguistica dalle tensioni dell'età che è stata detta giustamente (da Sanguineti) dell'«espressionismo italiano» alla restaurazione o consolidamento delle novità che si è convenuto chiamare del novecentismo o dei «moderni». Il passaggio si compie tra la fine della guerra e il consolidarsi

della dittatura fascista; e sebbene il capolavoro di Ungaretti (*L'allegria*) cada, non solo cronologicamente, prima di questo periodo, esso è segnato dal nome del suo autore. Mutamento non meno importante è quello che si determina invece nel quinquennio 1935-40 e si compie soprattutto nell'ambito dei cosiddetti «ermetici». Ma nei medesimi paragrafi si richiamano anche presenze poetiche eccentriche in varia misura. Soprattutto dialettali. La parte successiva (cap. IV, parr. 1-9), dedicata a Montale e alla poesia che abbiamo detta dell'«esistenzialismo storico», comincia col rifarsi alle premonizioni della guerra e a figure di opposizione morale e intellettuale, come Pavese, per passare ad alcune personalità poetiche di grande rilievo che non possono essere ricondotte (come già Saba e Ungaretti) al tempo e alle tendenze del ventennio anteriore alla fine della seconda guerra: Giacomo Noventa, per aver pubblicato molti anni dopo la fine di quella e per essere divenuto solo di recente accettabile al gusto odierno, che ha ormai storicizzata l'età dell'ermetismo e si è disposto a recuperare tutta una linea di poesia antinovecentesca; Eugenio Montale, perché i testi maggiori della sua poesia coincidono cronologicamente con gli anni della catastrofe europea e con i suoi postumi immediati (tra il 1936 e il 1949 circa); Mario Luzi e Vittorio Sereni, perché la parte più rilevante della loro opera poetica è del secondo dopoguerra anche se fin da prima del conflitto Luzi era la più notevole personalità dell'ermetismo fiorentino, mentre Sereni pur avendo le sue radici intellettuali e morali nel decennio che precede la guerra assume la statura attuale solo in un periodo a noi molto più prossimo. E sebbene esista certo una seria differenza tra coloro che nel ventennio 1945-65 hanno scritto nei termini di una tendenza come quella dell'«esistenzialismo storico» e coloro che invece una dimensione storica tendono a non implicare o a rendere meno visibile (e che proprio per questo si fanno legittimamente eredi del novecentismo e dell'ermetismo) si è tuttavia creduto opportuno unire questi e quelli nella medesima trattazione (che comprende i quattro autori sopra ricordati). La differenza di cui parliamo – ossia la differenza fra, diciamo, un Luzi e un Pasolini – fu polemicamente negata dai movimenti neoavanguardistici nei primi anni sessanta, intenzionati a incenerire in un unico fuoco

questi e quelli.E certo i rispettivi testi appaiono oggi meno lontani fra loro di quanto potessero sembrare dieci o quindici anni fa. Sotto la pressione di eventi sociali e storici quali tutti abbiamo subito nell'ultimo decennio, le distinzioni tra le tendenze appaiono meno nette. Altre se ne annunciano, alla cui frontiera, come ai margini di una terra di nessuno, è prudente arrestarsi, soprattutto se non si condividono le frequenti illusioni sulle straordinarie differenze che intercorrerebbero fra un qualsiasi passato e un qualsiasi presente o futuro. Per questo i parr. 1-3 del cap. v si denomineranno dalla letteratura, piuttosto che dalla poesia, della «negazione»: da notizie delle cosiddette «nuove avanguardie» e delle tendenze ultime. Una recente antologia di autori giovani e di testi scritti dopo il 1968 (data offerta a molte e anche contraddittorie interpretazioni, ma momento senza dubbio rilevante della vicenda contemporanea, né solo europea) reca testi che non si rifanno a un passato più remoto delle esperienze formali degli anni Sessanta e sembrano anzi ignorare qualsiasi altro precedente storico, come di una generazione emersa da un diluvio o, diciamo, da un abbondante acquazzone. Si tratta di un effetto ottico notissimo: nel gioco complesso della ripetizione e dell'innovazione i testi mostrano una sola delle loro possibilità, la più volontaria e intenzionale, che rilutta al tempo nell'attimo stesso in cui vi si inserisce.

2. *Gian Pietro Lucini, il verso libero e i futuristi.*

L'opera di Gian Pietro Lucini (Milano 1867-Breglia 1914) è stata recentemente riproposta come quella di un misconosciuto precursore delle «nuove avanguardie».

Lucini, che fu un isolato – per scelta, per temperamento e per la malattia che ancora giovane lo colpì – scrisse molto, di poesia, di critica, di narrativa e di polemica. La produzione saggistica e in particolare quella contenuta in un volume del 1908, *Il verso libero*,manifesta probabilmente la parte più rilevante della sua personalità. Ebbe un'idea generosa e confusa del movimento simbolista, intese il valore delle innovazioni formali introdotte dagli autori francesi di quel movimento e tentò di disgiungerle dai contenuti del gusto decadente, opponendo a D'Annunzio e anche al futurismo (cui si avvicinò per breve tempo) i valori etico-formali di un

Carducci e di un Foscolo. Quel suo tentativo era destinato a fallire, anche perché l'articolazione culturale di Lucini, pur spaziando su alcune letterature europee, era fragile e non di rado dilettantesca. Le sue posizioni politiche (antiborghesi e anarchiche, avverse alla monarchia, alla Chiesa e all'esercito) sono una singolare eccezione nel panorama letterario di quegli anni e spiegano, se non giustificano del tutto, il suo recupero (dovuto soprattutto a Sanguineti).

Le sue prime raccolte poetiche (*Il libro delle figurazioni ideali*, 1894; *Il libro delle imagini terrene*, 1898) sono scolastiche imitazioni della letteratura parnassiana e simbolista francese e vi è fastidiosamente presente il D'Annunzio del *Poema paradisiaco*. Più tardi le larve ironiche e dolenti delle antiche maschere sono prese a pretesto per tonalità patetiche e sarcastiche, derivate soprattutto da Verlaine e Laforgue. Nelle scelte linguistiche come nella tematica si avverte una confusa eredità della scapigliatura: col polemico rifiuto di ogni purezza linguistica, la mescolanza di eloquio alto e basso, la bizzarria macabra, l'estenuazione di remoti modelli romantici. Non per nulla Lucini fu amico di Carlo Dossi e celebratore della Milano fine secolo (e dovrebbe essere riconsiderato in qualche misura come anticipatore di Carlo Emilio Gadda). Egli portava molta attenzione ai mutamenti del verso tradizionale ma soffriva di una sorta di sordità e come di disordine costitutivo, una mancanza di sensibilità per il linguaggio che lo portava ad accumulare effetti estrinseci e impennate polemiche. Con la loro costante ripetizione esse possono dare persino l'illusione di uno stile:

I.

[CHE LUCCICHII D'ARGENTI E D'ORI…]

[…]
che luccichii d'argenti e d'ori,
che bei colori di quanti umori alla parata!
che belle processioni,
fanfare, applausi, folle pigiate di goccioloni,
occhi beati, bocca socchiusa, a rimirare in su!
Su via, passate
volti indomenicati e festaioli,

tumidi di rossori e di sudori,
coll'occhiello alla giacca slabrato
d'edera delle rovine,
del garofano schietto e rubacuori;
intonatevi insieme al morto e già beato
Edmondo de' Languori:
or su, venite fuori!
Vi ammirano i Borghesi rassicurati;
indispensabili, pur vi fan ala
i soliti Gendarmi impennacchiati,
erculei, ironici e ben pasciuti,
fissi *ad honorem* sul *presentat'arm*!
E che allegria, che entusiasmo;
e come esplode, e come spera
il vecchio sentimento alle concioni!
Su su, pacifici dimostratori,
la *Marsigliese* torni in battuta
tra l'una e l'altra strofe
del *Canto* frollo de' *Lavoratori:*
tutto il *pum-pum*, la gibigianna,
tutta la diarrea riformista-social-umanitaria,
la *Marsigliese* e l'*Inno* e la *Fanfara Reale*!
tutta la grande e varia evirata lezione marxista;
li schiamazzi, le grida, i battimani
all'ubriacatura del programma,
che vi dettaglia «*il sol dell'avvenir*» pel vicino indomani.
Che gozzoviglie suburbane e isteriche
di vino e di parole avvelenate, tenere,
sostanziose, facili maggiolate!
E vi sparpaglierete, in coppie, od in famiglie,
tra i prati irrigui al frusciar delle *gabbe* capitozzate,
per un *pik-nik* sopra l'erba maggienga
[…]

Il sostanziale fallimento di Lucini (che, nonostante l'attenzione recente, fa di lui, a nostro avviso, solo un rilevante capitolo del conflitto ideologico dell'età giolittiana) dev'essere interpretato anche come conferma della condizione subalterna

di tutta una cultura che faceva allora riferimento a una «sinistra» politica, anarchica o socialista.

Anticipato in parte da taluni tardi sviluppi del simbolismo francese, il futurismo fu un movimento di idee, di comportamenti pratici e di espressioni letterarie e artistiche che ha avuto una parte molto rilevante nella formazione dei gruppi delle avanguardie europee e, in particolare, in quella del cosiddetto cubofuturismo russo. Con molti di quei gruppi, anche se cronologicamente li anticipò, il futurismo ebbe in comune l'intento di superare i confini fra teoria e pratica, creazione verbale e comportamento, parola e gesto. Promosso da Filippo Tommaso Marinetti nel 1909, il movimento futurista si fece conoscere con pubbliche dichiarazioni, serate di dibattito e riviste. Le prese di posizione politiche furono nazionaliste, militariste, antiparlamentari, antisocialiste, favorevoli alla guerra, poi attivamente fasciste. Il critico russo M. Lifšic ebbe a scrivere: «il futurismo di Marinetti non indicava che l'imperiosa sfrenata aspirazione delle classi abbienti di un paese semiagricolo, bramose di possedere ad ogni costo una propria industria». Per il futurismo si deve ripetere, crediamo, nonostante la recente rivalutazione, quanto scritto nel 1961 da Gianni Scalia: «il futurismo letterario […] non esiste come opere e "persone" poetiche criticamente valide. Si può parlare, piuttosto, di personaggi esemplificativi che entrano nella storia del costume letterario, non nella storia della cultura letteraria. […] In varia misura c'è in tutti, in un conformismo immaginativo che raramente è dato di trovare così livido e maligno, la stessa tendenza al paroliberismo […] alla pèsta serialità delle immagini, delle simbolizzazioni psicofisiologiche, alla perpetua oratoria immoralistica, alla pingue germinazione di trovate e di effetti» (introduzione alla *Cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, IV, Torino 1961, pp. 29-30).

Le numerose rivalutazioni, compiute negli anni a noi più vicini, se sono servite a mettere in rilievo e precisare la funzione ideologica del futurismo nel quadro dell'avanguardia europea, non hanno oltrepassato, in quanto a recupero di valori poetici, il livello di una meritoria ricerca storica. Non si vogliono negare né l'importanza complessiva del futurismo né

quella delle intuizioni che si leggono nei manifesti marinettiani; si vuol solo rammentare che la poesia, del nostro come di altri secoli, non coincide con la storia dei suoi gruppi intellettuali e delle loro tendenze. Se non si tiene presente (e con gli autori del primo Novecento lo si può fare più facilmente che con autori a noi più vicini) che il divario fra programmi e attuazioni poetiche è costitutivo della poesia stessa, si può incorrere nell'equivoco – d'altronde ricorrente – di scambiare per letteratura, o per poesia, la vivacità d'ingegno, la sensibilità alle forme più visibili del nuovo, l'apparente contemporaneità con società e popoli più industrialmente sviluppati di quello italiano, e insomma la forza organizzatrice che il futurismo, almeno per breve tempo, seppe avere (non a caso il termine «futurismo» anche per i più incolti rimase, lungo almeno tre decenni, sinonimo di stravagante e sovversiva modernità). È il «testo» futurista che non «funziona» quasi mai; e che, anche sulle tensioni di una società in sviluppo, conclude col dirci molto meno di quanto non ci venga detto, in quegli stessi anni, dal cattolico Rebora o dal tardonietzschiano Campana.

Non è un caso che i risultati maggiori dell'età e del gusto futurista siano stati quelli di autori che il futurismo attraversavano per tornare poi alla sensibilità dell'ironia decadente o crepuscolare o della tradizione decorativa: Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Giovanni Papini, Ardengo Soffici. L'Italia non era un paese «moderno» e avrebbe continuato a non esserlo fino a oggi; fino a quando, cioè, non è entrata radicalmente in crisi, nel mondo moderno, la nozione medesima di «moderno» e di «progredito».

3. *Altri esperimenti lirici: Giovanni Boine, Piero Jahier, Camillo Sbarbaro, la metrica di Riccardo Bacchelli.*

Si è già trattato della «Voce» più ampiamente, anche nel quadro del movimento culturale agli esordi del secolo*. Ma qui il discorso non può non essere ripreso e svolto nell'ambito di una storia della poesia, che altrimenti riuscirebbe mutila, senza le fitte ricerche di poetica che caratterizzano l'età dell'espressionismo. E converrà sottolineare la contiguità geo-storica fra questi scrittori, dei quali il meno rilevante, Mario Novaro (Diano Marina 1868-Forti di Nava 1944), ebbe

tuttavia il merito di fondare e dirigere un'importante rivista, «La Riviera Ligure» (1895-1919), che, negli studi recenti, si è venuta sempre meglio confermando come uno dei fuochi della vita intellettuale italiana del tempo.

Su quella rivista – che aveva anche un aspetto, oggi si direbbe, promozionale e pubblicitario per essere finanziata da una notissima impresa produttrice di olio d'oliva – scrissero non solo autori già allora illustri come Giovanni Pascoli, Guido Gozzano, Grazia Deledda, Luigi Pirandello, ma autori attivamente presenti alla vicenda della lingua poetica di quel periodo, come Piero Jahier, Umberto Saba, Corrado Govoni, Clemente Rebora, Vincenzo Cardarelli e, in particolare, i liguri Camillo Sbarbaro, Giovanni Boine, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi.

Novaro pubblicò nel 1912 *Murmuri ed echi*: nella dimensione e nel tono di versi non propriamente indipendenti dalle suggestioni dei crepuscolari, egli introdusse un singolare ritegno, un sentimento della sospensione e del silenzio. Tra la prosa ritmica e il verso, il suo è un fraseggio nobile senza rischi di cadute né di voli, ma di esatto respiro:

I giorni incerti dell'ottobre, giorni bigi che la nebbia pigra pasce i monti a falde, a fiocchi spersi; e prossimo il cielo si mesce con la terra, rompendo i confini, assorbendola, fasciandola con l'anima in un sogno d'inverno; mentre tocchi dalla viva fiamma d'autunno silenziosi ardono intorno gli alberi e cresce al rio la forza del canto.

Giovanni Boine (Finalmarina 1887-Porto Maurizio 1917) fu una delle personalità intellettuali più tese e ricche del gruppo «vociano». Si espresse soprattutto come saggista di riflessioni religiose e filosofiche, passando da una posizione di simpatia per i cattolici modernisti a una, invece, polemica in nome di un affrontamento esistenziale delle verità religiose. Una straordinaria esigenza di integrità e di violenza intellettuale portò Boine a non distinguere fra la pagina della disputa filosofica (*Esperienza religiosa*, 1910), dell'interpretazione critica (*Plausi e botte*, rubrica di segnalazioni librarie tenuta sulla «Riviera ligure» fra il 1914 e il 1916), della narrazione (*Il peccato*, 1913) e della prosa lirica

(*Frantumi*,1918, ed. postuma). Persino un libro dichiaratamente reazionario come *Discorsi militari* assumerebbe un aspetto meno enigmatico quando ci si rendesse conto come «l'entusiasmo comune che strappi violentemente sé da sé ciascuno», e a cui i *Discorsi* si ispirano, è la formula simbolica con cui Boine definisce un'immagine di rivoluzione, non una di ripetizione. Che quella venisse sfruttata dagli utenti della guerra imperialistica non ci autorizza a un'interpretazione letterale di quel Boine (o di tutto Boine) più di quanto, fatte le debite proporzioni, l'uso nazista di alcune locuzioni non sia legittimato dal pensiero autentico di Nietzsche. L'impegno a superare il tumulto della sua vita psichica, sempre in sommovimento, lo condusse a ricercare, soprattutto nelle prose liriche, omofonie, rime e simmetrie ritmiche che hanno quasi sempre dello sforzato e dell'artificioso. G. Contini parlò (1939) di «fusione degli epiteti», di «aggettivi divaricati» e, soprattutto, d'un «intervento in qualche modo analitico e razionale, magari a detrimento del puro impulso». Che è proprio quanto qui si vuol dire.

I *Frantumi* esasperano questa contraddizione («Che strepito il mare, che batte dai bordi!/ La pianura turchina, s'innalza e s'inchina;/ vi solchiamo una scia di spumosa allegria,/ e scarmigliati si va») anche quando cercano di occultarla in cadenze prossime a quelle di un Jahier («I ripugnevoli tempi che lo sgretolo frana degli abbandoni, vi ha/ giù inerte varato per l'immobile belletta del nero disgusto. […]/ Ma torno piano dalla lontananza. Ma tocco piano il dolce viso,/ guardo i fedeli occhi che guardano me»). La loro importanza e influenza sulla metrica successiva (e soprattutto su quella a noi più vicina) ci sembra meno rilevante di quella strettamente lessicale, che assume da D'Annunzio e che non poco dura nella memoria di Montale con sprezzature, durezze, eccessi ed echi anche futuristi.

La poesia di Boine non è, ci sembra, nei *Frantumi*, dove ci si è ostinati a cercarla; è in alcuni passi degli scritti di pensiero, come l'ultima pagina di *Esperienza religiosa*, ad esempio; e in alcuni frammenti di prosa descrittiva. L'equilibrio fra controllo razionale, amore della lucidità e

veemenza di allucinazioni contiene in sé, nelle pagini migliori, una minaccia, come di una formazione mostruosa che insorga dal profondo. Boine è, in questo senso, il solo scrittore del suo tempo – con alcune delle pagine di Michelstaedter – che davvero abbia in sé qualcosa dell'angosciosa densità di Nietzsche. Gli esperimenti dei *Frantumi*, egli qualche volta riesce, di forza, a trascenderli; in certi passi meno gridati, e più sillabati.

Partecipe di un'ispirazione almeno in parte analoga a quella di Boine è Piero Jahier (Genova 1884-Firenze 1966), uno scrittore e poeta la cui biografia suol essere definita dall'educazione protestante, da una tragedia domestica (il suicidio del padre), dalle difficoltà materiali di lavoro e di vita, dalla partecipazione al clima della «Voce», poi dall'esperienza della guerra combattuta da ufficiale degli alpini, e dal lungo silenzio dell'antifascista negli anni della dittatura. C'è tutta una parte rilevante della figura di Jahier, quella moralista e populista, che ha avuto la sorte di riproporsi alle generazioni successive come un'alternativa alla «poesia pura» del gusto novecentesco e al neosimbolismo degli ermetici. Essa ha potuto essere considerata (immediatamente alla vigilia della seconda guerra mondiale e nel primo decennio a essa successivo) come un punto di riferimento morale e di solidità stilistica; poi, soprattutto nel periodo successivo al 1965, essa è stata attaccata e ridotta per le sue illusioni politiche, per gli atteggiamenti moralistici e populistici. Jahier poeta ha una esibita tonalità biblica e profetica, assunta tanto dalla versione latina e italiana delle Sacre Scritture quanto dalle cadenze di un Walt Whitman e di un Paul Claudel (che Jahier ebbe a tradurre); come ad esempio:

I.

O INENARRABILE SOSTA DELL'ANIMA!

O inenarrabile sosta dell'anima!
Cima della vita intravista nuda nel cielo leggero!
Sillaba di rivelazione anticipata!:
– Alzati ancora – quanto sei lontano!
Accostati – e leggerai una parola chiara! –
da storture, indietreggiamenti, abbandoni,

se sali a questa cima ti guarderai dietro

la più diritta via necessaria

Né si dimentichino le influenze futuriste, senza le quali non si avrebbero certi soprassalti, certi spigoli rigidi nel profilo dei suoi versi migliori. Le figurazioni di Jahier sono di moralità austera e di ascesi, spirituale e fisica, quindi di vita contadina, di affetti domestici, di vita come fatica e milizia. I momenti esemplari di quelle figurazioni suonano come canti liturgici sospesi fra la vita dei lavori campestri (e degli affetti resi casti da privazioni e sacrifici) e la morte per fedeltà al dovere. Da una lunga sospensione, cadenzata come una condanna, nascono un'angoscia e uno stringimento del respiro e della morte che è l'inconfessato tributo alla decadenza offerto dal «capitano» Jahier.

Le pagine ritmate di *Ragazzo*, che si tramutano quasi insensibilmente nel verso; le marce di *Con me e con gli alpini* e le altre poesie sue (fra le quali è certo memorabile *Il canto della sposa*),solo in apparenza sembrano dominare per forza di volontà stilistica la sconvolta contraddittorietà degli impulsi cui Rebora e Boine paiono invece dare libero il corso. Anche in Jahier c'è un non domabile disordine. Si legga ad esempio la quarta e quinta parte di una composizione pubblicata nel 1914, buon esempio dell'unione fra accanimento espressivo e ascetismo etico:

II.

[MI HANNO PRESTATO UNA VILLA…]

IV

ANDANDO AL MATTINO: gli alberi, come puntano avidamente quegli steccoli in cielo!

Solo i cipressi voluttuosi frusciano i lunghi colli impellicciati

gli oppi slargano i ditoni ritorti; la vite rivela il suo allacciamento femminile

il parassita dove ha ficcato l'anemica radicina.

Gelo indefesso con la piccola leva notturna

a sgretolare le pregne muricce strinate.

Trepestio per tutte le poggiate

di valorosi armati contro l'uccellino

se si sbranca sfinito, se cala fiducioso

vedendo terra alberata e una casa:
e chi finge di accoglierlo
e chi lo richiama col suo fischio falsificato
e se svergola insospettito e se scampa il crivello dell'impallinata
lo rimbalza oltrefosso al compagno puntatore
che se si posa non gli lasci gonfiare la piuma bagnata.
Nella brunita piana acquerellata
tra il saettato dei solchi
ognitanto un'ansa di borro invetriata
e l'adolescente sole rosa in ritardo
col flebile raggio orizzontale.

V

Levati, sposa, dolce corpo nelle tenebre,
socchiudi gli occhi, riconosci l'alta mensolatura
della villa prestata
e sulle pareti l'insolito biancore.
Cominciamo il nostro anno
affrontando il tramontano
che ruzza con la sua nevicata.
Andiamo a snidarlo nel covo, appena nato,
tra i due sommoli rosa incanalato!
Come soffia serrato,
e buca con mille aghi di gelo
nei lunghi bastioni che ha trincerato.
Deve spoltrir nuvole vecchie, ostinate,
sbandare la timida mandra che scirocco a tappe notturne tenta insinuare
trecento miglia da monte a monte spazzare
per compor senza sbagli il tenuissimo cielo invernale.
E noi, sposa, ogni giorno crearci nell'amore
risollevare segnale di casa
riascoltarci, diversi, nella verità del dolore.
Bambini nostri, vi offriamo
questi ghiaccioli canditi,
la mano nella mano
i nostri cuori uniti.

«Sintassi impressionistica e iterativa, ritmo lungo, espressività eclettica, coincidenza di egotismo e moralismo» è

il giudizio, duro per la sua brevità, di Contini; che è però difficile respingere se si considera che ogni moralismo implica un eccesso di importanza accordato al proprio io e che solo nella dimenticanza, cioè nel superamento di quello, si dà una vera poesia. Perché il narcisismo dei poeti, di cui spesso si parla, si distingue in amore per il sé visibile e pubblico (e da quello vengono moralismo e vanità) e in amore per un sé sfuggente e nascosto, che è invece la fonte della poesia. Come Pavese poeta, col quale ha in comune la tetraggine, la vocazione all'autosacrificio, il gusto per lasciar cadere il pugno sui tavoli dello squallore contadino, Jahier esiste certo, riconoscibilissimo e incancellabile, nella poesia italiana di quegli anni; ma come un mutilato che parli continuamente in nome dell'integrità e della salute.

È stato rilevato che i «vociani» hanno avuto, almeno i migliori, un destino tragico: ebbene, in Jahier la catastrofe è meno apparente che in Michelstaedter, Boine, Campana e Rebora, ma non meno feroce. L'accento più autentico della sua poesia sorge proprio nel vuoto di cultura e di società dal quale parla e che la sua parola rivela, estranea com'è alla tradizione del cattolicesimo, dell'idealismo e dello stesso socialismo; essa è l'eco di un grido, non di un discorso. Il suo dolore, compresso fino a far sentire lo stridore dei denti e, per questo, quasi impudico, ha la fisionomia di un ceto sociale e morale che si è riprodotto fino a ieri: quello della mancata – e ormai impossibile – riforma religiosa borghese.

Camillo Sbarbaro nacque a Santa Margherita Ligure nel 1888, da una famiglia della media borghesia. Dopo la maturità classica non volle continuare gli studi. Condusse vita ritirata, di larghe letture e di scelte amicizie letterarie (fra cui Ceccardo Roccatagliata Ceccardi ed Eugenio Montale). Stampò i suoi primi versi (*Resine*) nel 1911: poi, trasferito a Genova, si impiegò in un'industria. Collaboratore della «Riviera ligure» e della «Voce», pubblicò, presso le edizioni di quella rivista, i versi di *Pianissimo* (1914). Per due anni soldato e ufficiale di fanteria al fronte, dopo il congedo insegnò greco e latino in istituti privati, per dedicarsi poi a ricerche botaniche, divenendo uno specialista di rilievo internazionale per i suoi studi sui licheni. Di opinioni avverse al fascismo, visse di vita

appartata, pubblicando pochissimo e traducendo. Dopo il 1951 abitò a Spotorno con la sorella Clelia e morì nel 1967 a Savona.

Il suo centro poetico può essere identificato in una particolare tensione, anzi in una contraddizione stridula e dolorosa, fra gli intenti proposti dalla voce autobiografica, con le sue dichiarazioni di accidia, di rassegnata sconfitta (e di colpevolezza), e il personaggio che emerge invece dalla volontà di umiliazione, recitante, spettatore di sé, tanto più bisognoso di autenticità morale quanto più si raffigura protagonista tragico in un mondo mutato in un deserto. L'intenzione di risolversi entro una forma dimessa ci racconta di un adolescente invecchiato che passa attraverso la vita nella certezza della vanità del tutto, cercando incontri fraterni solo nelle esistenze alienate o nelle cose inanimate.

Tale è la prima figura di Sbarbaro. Ma la forma che manifesta il senso del mondo vano e la ricerca del raro autentico si rivela vivamente orgogliosa: un'altra voce parla dentro la prima, eloquente e sapiente, voce che è anche della compiacenza letteraria. Allora il «nero prete», che in una sua lirica Sbarbaro dice di essere, risulta una metafora anche troppo realistica. La poesia di Sbarbaro disegna infatti, dell'uomo come del poeta (ossia del personaggio della disperazione esistenziale), un profilo che la poesia in lingua italiana non aveva ancora conosciuto, quale non era comparso né per entro il compianto dei crepuscolari né lungo l'ironia di Gozzano: esso è l'unione, non ironizzata, né pirandellianamente concettualizzata, di autenticità e di ipocrisia: emana una sorta di rancore morale; è la colpa che, scomparsa ogni fede, si traveste da risentimento. Il lettore è condotto a partecipare ora della tetra occlusione dei sentimenti e della ragione, ora del non troppo segreto compiacimento per la vittoria della forma sul nullismo.

Una parte rilevante della critica privilegia le prose liriche dei *Trucioli* (quelle del periodo 1914-18: per le successive, più vicine al gusto della «Ronda» e della cosiddetta prosa d'arte, il numero dei difensori si restringe di molto) per l'acutezza della visione e per la sostenutezza del loro ritmo. È la medesima critica che censura alcuni testi di *Pianissimo* perché li trova

eccessivamente sentimentali. Ci sembra invece che le poesie sentimentali di *Pianissimo* – ad esempio, le liriche alla memoria del padre – per essere quelle dove più è visibile la contraddizione di cui si è parlato, siano anche le più autentiche: vivono nello sforzo stilistico di comprimere con l'angoscia di una rappresentazione dimessa un'energia, un'enfasi e un *pathos* persino aggressivi:

III.

[PADRE CHE MUORI TUTTI I GIORNI UN POCO…]

Padre che muori tutti i giorni un poco
e ti scema la mente e più non vedi
con allargati occhi che i tuoi figli
e di te non t'accorgi e non rimpiangi.
Se penso la fortezza con la quale
hai vissuto; il disprezzo c'hai portato
a tutto ciò che è piccolo e meschino;
sotto la rude scorza
il tuo candido cuore di fanciullo;
il bene c'hai voluto a tua madre,
a tua sorella ingrata, a nostra madre
morta;
tutta la vita tua sacrificata
e poi ti guardo come ora sei,
io mi torco in silenzio le mani.
Contro l'indifferenza della vita
vedo inutile anch'essa la virtù
e provo forte come non ho mai
il senso della nostra solitudine.
Io voglio confessarmi a tutti, padre,
che ridi se mi vedi e tremi quando
d'una qualche premura ti fo segno,
di quanto fui codardo verso te.
Benché il rimorso mi si alleggerisca,
che più giusto sarebbe mi pesasse
sul cuore, inconfessato…
Io giovinetto imberbe ti guardai
con ira, padre, per la tua vecchiezza…

Stizza contro te vecchio mi prendeva…
Padre che ci hai tenuto sui ginocchi
nella stanza che s'oscurava, in faccia
alla finestra, e contavamo i lumi
di cui si punteggiava la collina
facendo a gara a chi vedeva primo –
perdono non ti chiedo con le lacrime
che mi sarebbe troppo dolce piangere
ma con quelle più amare che non piango.
Una cosa soltanto mi conforta
di poterti guardare a ciglio asciutto:
il ricordo che piccolo, al pensiero
che come gli altri uomini dovevi
morire pure tu, il nostro padre,
solo e zitto nel mio letto la notte
io di sbigottimento lacrimavo.
Di quello che i miei occhi ora non piangono
quell'infantile pianto mi consola,
padre, perché mi par d'aver lasciato
tutta la fanciullezza in quelle lacrime.

Il vero limite di Sbarbaro è da vedersi piuttosto in quello che per la critica è stato considerato suo massimo merito: nell'aver puntato sulla pietrificazione, l'alienazione, la reificazione, il cinismo, nel senso classico di quest'ultimo termine. Tale proposito è certo perseguito dal poeta: ma esso si tramuta in limite negativo per la mancanza di vera opposizione dialettica. Sbarbaro è subito al fondo; e di lì non si muove. L'atonia sentimentale e morale diventa spesso sforzo del nudo e del semplice. Le poesie di *Pianissimo* contengono in elevata misura elementi convenzionali: i miti del maledettismo e quelli crepuscolari; il compiacimento e il patetismo psicologico dell'incomunicabilità e del «destino»; le cadenze prosodiche e la patina dei modi arcaicizzanti. Di tali elementi (che si ritrovano tutti anche nelle prose liriche coeve a *Pianissimo*) le prose successive e i versi tentano una riduzione, diminuendo la quota di effusività e accrescendo quella di distacco ironico, di artificio letterario. Ma se si legge Sbarbaro guardando al gusto di quella seconda età della sua vita, ossia al clima dominante fra il 1925 e l'età della seconda guerra

mondiale, è difficile non avvertire un'accettazione sostanziale di quella temperie, dunque l'emersione di una aridità non più tragica, ma provocata ormai da un'indifferenza che si trucca da superiorità morale. Le «resine», i «trucioli», i «licheni», simboli di una disumanizzazione e autodistruzione che nella produzione giovanile aveva avuto accenti tesi e aspri, si ripetono in prose ornamentali o si accaniscono nelle varianti di *Pianissimo*; che mostrano un quasi costante cedimento al neoclassicismo restauratorio. Solo nelle poesie di una sezione di *Rimanenze*, raccolta pubblicata nel 1955 con poesie composte fra il 1918 e il 1932, Sbarbaro dà alcuni dei suoi risultati più alti, come la poesia al paese della propria infanzia, solenne, ampia di cadenze e di amarezza:

IV.

[VOZE, CHE SCIACQUI AL SOLE LA MISERIA…]

Voze, che sciacqui al sole la miseria
delle tue poche case, ammonticchiate
come pecore contro l'acquazzone;
e come stipo di riposti lini
sai di spigo, di sale come rete;
– nell'ombra dei tuoi vichi zampa il gallo
presuntuoso; gioca sulla soglia
il piccolo, con dietro il buio e il freddo
della cucina dove su ramaglie
una vecchia si china ad attizzare;
sulle terrazze splende il granoturco
o rosseggia la sorba; nei coltivi
strappati all'avarizia della roccia
i muretti s'ingobbano, si sbriciola
la zolla, cresce storto e nano il fico –
in te, Voze, m'imbatto nel bambino
che fui, nel triste bimbo che cercava
in terra mele mezze per becchime
buttate, tratto dall'oscuro sangue
a mordere ai rifiuti;
nel cattivo celato dietro l'uscio
che godeva d'udirsi per la casa
chiamare da colei che lo crebbe

– e si torceva presso lui non visto,
la povera, le mani e supplicava
che s’andasse con pertiche alla gora.
Quando bevuto egli abbia ad ogni pozza
guasta,
più nessuno lo cerchi per la casa
vuota
come in madre in te possa rifugiarsi.
Se l’occhio che restò duro per l’uomo
s’inteneriva ai volti della terra,
nella casa di allora che inchiodato
reca sull’uscio il ferro di cavallo
portafortuna,
sérbagli sopra i tetti la finestra
che beve al lapislazzulo laggiù
del mare, si disseta
alla polla perenne dell’ulivo,
Voze, soave nome che si scioglie
in bocca…

Se certo è possibile indagare, anche con strumenti psicanalitici, le metafore ossessive di questo poeta (come quelle dell’occhio e della vista), crediamo che il suo senso più vero sia da ricercarsi nell’eloquenza patetica che egli ha più voluto ostinatamente castigare (e che non è assente, anche per l’esempio suo, nel Montale degli *Ossi di seppia)*. Non però egli la elimina perseguendo il dimesso, il dispersivo, l’ironico ma semmai assumendo deliberatamente *pathos* ed eloquenza, secondo l’insegnamento leopardiano.

Assai importante, per un atteggiamento metrico che ha continuato a evolversi per mezzo secolo e al quale corrisponde un atteggiamento lirico e psicologico altrettanto rilevante per la nostra lirica, è l’opera poetica di un altro collaboratore della «Voce», Riccardo Bacchelli, più noto poi come romanziere e saggista. I *Poemi lirici*,del 1914, ricercano una tonalità al tempo stesso colloquiale e sostenuta, per la rappresentazione di paesaggi e stati d’animo, dove la nota dominante è d’una distaccata contemplazione (Contini ha parlato di accidia e ha anche ricordato che Bacchelli, non a caso uno dei maggiori

autori della «Ronda», avrebbe nel 1928 parlato di un proprio «desiderio di distanze spirituali»). La cadenza è lenta, compresa della solennità degli attimi. Si è fuori dalla concitazione di un Rebora e di uno Sbarbaro come dalla passione di un Jahier; Bacchelli persegue un canto fermo, dove l'espressività è affidata tutta alle modulazioni metriche. Si legga nella seguente composizione – dove le ripetizioni «estate, che d'estate […] nell'estate […]» (e l'eco di «estatica») o «stanchezza […] stanca […] stanchezza […] stanca» hanno funzione equivalente alla rima – quale rilievo assumano gli *enjambements* (ai vv. 3-4, 4-5, 7-8, 9-10, 11-12) in una contestura metrica apparentemente tanto libera:

V.

MEMORIE D'ADOLESCENZA

Un'estate, che d'estate son i tramonti lenti,
pesante quant'il sonno e la stanchezza medesima,
non avrei voluto altro che riposare, se fosse stato
possibile. Non reggeva più neppure la voglia
amara d'inasprire in me stesso il mio male.
Non avrei voluto cedere in nulla, ma invece
mi toccava assopirmi al sole in materia
stanca. E dalla stanchezza un filo di melodia.
Supino, ombre e sole, foglie
e cielo, silenzio e cicale. Le mani
le abbandonavo sull'erba riarsa, si tuffava
nell'estate l'anima e tornava d'ogni parte
carica d'ogni cosa, non articolava, non distingueva,
tornava stanca. E non poté credere a se stessa
la mattina che le filtrò un'estatica canzoncina.

Contini cita (in *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze 1968, p. 763) dalla lirica *Paesaggi*:

Improvvisa, la fantasia m'ha condotto per le strade
rettilinee del Bolognese, bordate di rami
freddolosi, toccati dall'ottobre, con prospettive
di persiane verdi allineate sulle facciate.
Il Reno si stacca dai monti con incantevoli
indugi e prende spazio in pianura, alberi

e frutteti si spogliano con incredibile bellezza,
riposano al sole le terre. È il tempo
adesso che le cantine odorano di fermentazione,
e il contadino esce senz'arnesi a guardare
forse se qualche fosso non scola. Le terre,
gli uomini, il paese fortunato nelle adiacenze
del fiume, godono questo sole breve.
Gli uccelli son di passo.

E sottolinea la frequenza dell'*enjambement*, rinviando, per questo verso lungo, alle cadenze bibliche del poeta americano Walt Whitman (1819-92) che influenzò non pochi poeti europei. In una nota a *Lavorare stanca* (1936) Cesare Pavese affermò di essersi costruito un verso di cinque accenti forti (e, qualche volta, di quattro): esso ricorda il verso impiegato vent'anni prima da Bacchelli e destinato a essere largamente ripreso nel secondo dopoguerra; esso ha poco a che fare con la metrica «barbara» carducciana e invece, attraverso alcune esperienze pascoliane, va ricondotto piuttosto ai ritmi delle traduzioni dei *Canti corsi, illirici, greci* (1841-42) di Tommaseo. Bacchelli scrisse di quel suo verso: «Più propriamente che un verso, è una misura in quattro tempi, scandita su quattro accenti, quantitativa e complementarmente sillabica». Ma più che a sviluppi lirici dello scrittore (cfr. *Amore di poesia*, 1930), questo esperimento preludeva alla prosa del narratore, teso a recuperare le strutture retoriche tradizionali.

4. *La poesia di Dino Campana e il suo mito.*

I dati biografici di Campana propongono la figura di un giovane energico e sprezzante, appassionato e attaccabrighe, fin da ragazzo segnato dalla demenza. Instabilità, irrequietezza, furore ambulatorio, attitudine a passare dal lavoro intellettuale a quello manuale si aggiungono a precisare una personalità che ha potuto essere (ma con troppa approssimazione) accostata a quella di Rimbaud; si tratta semmai di un tipo umano cui la presenza storica dell'anarchismo e di alcune sue varianti nazionaliste e prefasciste dava rilievo culturale, armandolo di parola poetica. Quel tipo umano era la risposta che in Europa i ceti

dell'individualismo artigiano democratico e libertario-ribellistico davano all'imperialismo industriale e colonialista che li veniva distruggendo.

1885:	23 agosto: nasce a Marradi (Faenza) da Giovanni, maestro di scuola, e Fanny Luti. A dodici anni manifesta i primi disturbi nervosi.
1903-06:	ottenuta, con difficoltà, la licenza liceale a Carmagnola (Torino), si iscrive nel 1904 all'Università di Bologna, per chimica pura, l'anno seguente passa a Firenze alla facoltà di chimica farmaceutica, poi torna a Bologna. Primo ricovero nel manicomio di Imola.
1907-08:	dopo un viaggio in Svizzera e in Francia, torna a Marradi per ripartire, via Genova, in Argentina. Vagabonda per molte città (Buenos Aires, Bahia, Montevideo, Mendoza) esercitando vari mestieri. Torna in Europa, a Odessa; poi in Belgio, dove è ricoverato in manicomio. Rientra in Italia.
1910:	compie un pellegrinaggio a piedi, da Marradi alla Verna.
1912-13:	compone i *Canti orfici.* Nel 1913 si presenta a Papini e a Soffici, nella redazione di «Lacerba», a Firenze.
1914:	pubblica a Marradi, a proprie spese, i *Canti orfici.*
1915:	Torino, Domodossola, la Svizzera, Marradi, Firenze.
1916:	ricerca inutilmente un impiego; è in corrispondenza con E. Cecchi; inizia una relazione con Sibilla Aleramo, che si interrompe all'inizio del 1917.
1918-32:	internamento all'ospedale psichiatrico di Castel Pulci (Badia a Settimo). Nel 1928 e nel 1930 il dottor Pariani ha col malato dei colloqui di cui ci rimangono i protocolli.
1932:	febbraio: muore per setticemia.

Per Campana, il «Germano» è l'elemento volontaristico e virile che si oppone a quello materno e sessuale, «mediterraneo». Da questa elementare antropologia decadente viene il sottotitolo dei *Canti orfici*, dove «orfico» vale «mistico», «magico», «segreto». Esso suona (in tedesco) «la tragedia degli ultimi Germani in Italia» e giustifica la dedica a Guglielmo II, «imperatore dei Germani». La raccolta contiene un poema in due parti (*La notte*), sette poesie intitolate *I notturni*, una prosa diaristica su di un viaggio alla Verna e altre dieci fra poesie e prose liriche. Segue una sezione di *Varie* comprendente due frammenti, sette prose liriche e (in sette parti) il poemetto *Genova.*

Sulla soglia del libro, le due prime parti della prosa *La notte* introducono a uno dei temi maggiori di Campana: l'oscurità fra sogno e veglia in cui si svolge un'allegorica vicenda di corruzione, interpretata anche come recupero di

primitiva e positiva barbarie. Avverbi e aggettivi insistono, con un largo alone di imprecisione («sterminato», «primordiale», «inconsciamente», «selvaggio», «vago»), e l'insistenza ripetitiva si svolge come il dettato di chi sogna o è intorpidito dal sonno, ma interrotto da trasalimenti e cesure secche: come il «e del tempo fu sospeso il corso», dopo i due periodi sostenuti dal verbo «ricordo»:

I.

[LA NOTTE]

Ricordo una vecchia città[1], rossa di mura e turrita, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato[2] in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.

Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara[3] che dominava il viale lunghissimo dei platani. Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio: mentre per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti alla mente. Laggiù avevano tratto le lunghe vesti mollemente, verso lo splendore vago della porta le passeggiatrici, le antiche: la campagna intorpidiva allora nella rete dei canali: fanciulle dalle acconciature agili, dai profili di medaglia, sparivano a tratti sui carrettini dietro gli svolti verdi. Un tocco di campana argentino e dolce di lontananza: la Sera: nella chiesetta solitaria, all'ombra delle modeste navate, io stringevo Lei, dalle carni rosee e dagli accesi occhi fuggitivi: anni ed anni ed anni fondevano nella dolcezza trionfale del ricordo.

Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza. Saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo le mura di chiese e di conventi: non si udiva il rumore dei suoi passi. Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute: a lato in un balenio enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida. Una fontana del Cinquecento taceva inaridita, la lapide spezzata nel mezzo del suo commento latino. Si svolgeva una strada acciottolata e deserta verso la città.

Una seconda parte è un notturno di Genova. Nella conclusione tornano i simboli, o meglio i miti fondamentali, le sigle figurative che riappariranno in tutto il Campana successivo: la matrona barbarica, la schiava adolescente, le prostitute enormi, le città portuali, le pianure ventose, la Chimera avvolta da ombre leonardesche. E già qui si scorgono i procedimenti incantatori della sua poesia: l'iterazione (che gioca spesso su variazioni minime) in funzione ipnotica, l'uso drammatico dei superlativi, la ricorrenza di parole-chiave, gli

effetti d'eco nelle preposizioni e nei periodi ordinati in strofe. Ne risulta un sistema di festoni, un che di addobbato e di scenografico:

II.

[IL VIAGGIO E IL RITORNO]

Salivano voci e voci e canti di fanciulli e di lussuria per i ritorti vichi dentro dell'ombra ardente, al colle al colle. All'ombra dei lampioni verdi le bianche colossali prostitute sognavano sogni vaghi nella luce bizzarra al vento. Il mare nel vento mesceva il suo sale che il vento mesceva e levava nell'odor lussurioso dei vichi, e la bianca notte mediterranea scherzava colle enormi forme delle femmine tra i tentativi bizzarri della fiamma di svellersi dal cavo dei lampioni. Esse guardavano la fiamma e cantavano canzoni di cuori in catene. Tutti i preludi erano taciuti oramai. La notte, la gioia più quieta della notte era calata. Le porte moresche si caricavano e si attorcevano di mostruosi portali neri nel mentre sullo sfondo il cupo azzurro si insenava di stelle. Solitaria troneggiava ora la notte accesa in tutto il suo brulicame di stelle e di fiamme. Avanti come una mostruosa ferita profondava[1] una via. Ai lati dell'angolo delle porte, bianche cariatidi di un cielo artificiale sognavano il viso poggiato alla palma. Ella aveva la pura linea imperiale del profilo e del collo vestita di splendore opalino. Con rapido gesto di giovinezza imperiale traeva la veste leggera sulle sue spalle alle mosse e la sua finestra scintillava in attesa finché dolcemente gli scuri si chiudessero su di una duplice ombra. Ed il mio cuore era affamato di sogno, per lei, per l'evanescente come l'amore evanescente, la donatrice d'amore dei porti, la cariatide dei cieli di ventura. Sui suoi divini ginocchi, sulla sua forma pallida come un sogno uscito dagli innumerevoli sogni dell'ombra, tra le innumerevoli luci fallaci, l'antica amica, l'eterna Chimera[2] teneva tra le mani rosse il mio antico cuore.

Quando Campana, in liriche molto celebrate come *Viaggio a Montevideo, La Chimera, Il canto della tenebra*,si affida a cadenze tradizionali o alla strofa lunga dannunziana, la sua energia è come deformata dall'eccesso di sonorità e di fasto con cui il poeta sembra voler compensare la propria «scarsissima apparecchiatura retorica», come ha scritto Contini. Occorre andare oltre i visibili echi da Rimbaud e Nietzsche per identificare il ritmo sorgivo di Campana; che precipita in ammassi verbali ansimanti, corse catastrofiche e suicide entro il buio; come in *Sogno di prigione* o in *Passeggiata in tram in America e ritorno.*

Anche nella grande sequenza finale del libro (*Genova*) non mancano gli accenti dell'innografia carducciana e dannunziana, l'aggettivazione tesa e sovraccarica («arcanamente», «sovrumana», «inesausto», «imperiale», «tumultuante», «illanguidita», «infaticabile», «ininterrottamente», «instancabilmente», «tonante»,

«infinitamente»); ma qui Campana riesce soprattutto nella seconda metà – a partire da *Per i vichi marini* – a impigliarsi, quasi a incatenarsi in un viluppo di ripetizioni sempre più drammatiche: l'esaltazione vitalistica e ottimistica delle energie produttive, che egli ha in comune con i futuristi e con l'ottimismo nazionalistico, cede (come in altre sue composizioni, ad esempio la *Specie di serenata agra e falsa e melodrammatica*) prima all'atmosfera pesante dell'erotismo alienato e adolescenziale della prostituzione e poi a una rivelazione estatica, di annullamento e distruzione:

III.

GENOVA

Per i vichi marini nell'ambigua
Sera cacciava il vento tra i fanali
Preludii dal groviglio delle navi
I palazzi marini avevan bianchi
Arabeschi nell'ombra illanguidita
Ed andavamo io e la sera ambigua
Ed io gli occhi alzavo su ai mille
E mille mille occhi benevoli
Delle Chimere nei cieli……
Quando
Melodiosamente
D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia
Come dalla vicenda infaticabile
De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale
Dentro il vico marino in alto sale,….
Dentro il vico ché rosse in alto sale
Marino l'ali rosse dei fanali
Rabescavano l'ombra illanguidita,…..
Che nel vico marino, in alto sale
Che bianca e lieve e querula salì!
«Come nell'ali rosse dei fanali
Bianca e rossa nell'ombra del fanale
Che bianca e lieve e tremula salì…».
Ora di già nel rosso del fanale
Era già l'ombra faticosamente bianca
Bianca……..

Bianca quando nel rosso del fanale
Bianca lontana faticosamente
L'eco attonita rise un irreale
Riso: e che l'eco faticosamente
E bianca e lieve attonita salì…
Di già tutto d'intorno
Lucea la sera ambigua:
Battevano i fanali
Il palpito nell'ombra.
Rumori lontano franavano
Dentro silenzii solenni
Chiedendo: se dal mare
Il riso non saliva…
Chiedendo se l'udiva
Infaticabilmente
La sera: a la vicenda
Di nuvole là in alto
Dentro del cielo stellare.
[…]
Vasto, dentro un odor tenue vanito
Di catrame, vegliato da le lune
Elettriche, sul mare appena vivo
Il vasto porto si addorme
S'alza la nube delle ciminiere
Mentre il porto in un dolce scricchiolìo
Dei cordami s'addorme: e che la forza
Donne, dorme che culla la tristezza
Inconscia de le cose che saranno
E il vasto porto oscilla dentro un ritmo
Affaticato e si sente
La nube che si forma dal vomito silente.
O siciliana proterva opulenta matrona
A le finestre ventose del vico marinaro
Nel seno della città percossa di suoni di navi e di carri
Classica mediterranea femina dei porti:
Pei grigi rosei della città di ardesia
Sonavano i clamori vespertini
E poi più quieti i rumori dentro la notte serena:

Vedevo alle finestre lucenti come le stelle
Passare le ombre de le famiglie marine: e canti
Udivo lenti ed ambigui ne le vene de la città mediterranea:
Ch'era la notte fonda.
Mentre tu siciliana, dai cavi
Vetri in un torvo giuoco
L'ombra cava e la luce vacillante
O siciliana, ai capezzoli
L'ombra rinchiusa tu eri
La Piovra de le notti mediterranee.
Cigolava cigolava cigolava di catene
La gru sul porto nel cavo de la notte serena:
E dentro il cavo de la notte serena
E nelle braccia di ferro
Il debole cuore batteva un più alto palpito: tu
La finestra avevi spenta:
Nuda mistica in alto cava
Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena.

Nel cosiddetto *Quaderno* e nei *Taccuini* è dato leggere in quante direzioni avesse sperimentato Campana, a partire dal suo «fondo di ovvia cultura (Carducci, D'Annunzio)» (Contini), di volta in volta subendo le tonalità crepuscolari, quelle simboliste e quelle futuriste. Se il suo satanismo bestemmiatore era appena uno schermo di più atroci inferni mentali, le immagini di prostituzione e i notturni cadaverici o sadici sono l'altra faccia di una purezza profonda. Si legga ad esempio questa composizione dove si incontrano i colori complementari cari agli espressionisti e ai futuristi:

IV.

IMPIETRATA DI SANGUE

Impietrata di sangue
Nei vetri del caffè
Bruna i capelli rossi
Le mammelle spuntate
Su un marciapiede rosso che si piega
L'occhio più verde, il rosso che scivola
Sul rosso marciapiede che si piega.

e la si confronti con quest'altro frammento, luminosa e amorosa variazione su poche parole (argento, luce, archi, figura, bello):

V.

I PILONI FANNO IL FIUME PIÙ BELLO

(per Sibilla Aleramo)

I piloni fanno il fiume più bello
E gli archi fanno il cielo più bello.
Negli archi la tua figura.
Più pura nell'azzurro è la luce d'argento
Più bella la tua figura.
Più bella la luce d'argento nell'ombra degli archi
Più bella della bionda Cerere la tua figura.

In due distinti periodi, cioè nel quindicennio che va dalla sua morte sino alla fine della guerra (1932-45), poi in quello della rivalutazione neoavanguardistica dell'espressionismo e del futurismo nonché della più recente ripresa neodecadente, l'interpretazione di Campana è venuta fissandosi come quella del primo e solo poeta che in lingua italiana avrebbe saputo affidare allo spessore di una parola apparentemente incontrollata una zona psichica, fino allora interdetta, di allucinazione e rovina.

Nelle parti di più debole controllo e di scrittura approssimativa, egli è legato al vitalismo spesso declamatorio delle avanguardie del primo decennio del secolo; ma i suoi versi e passi più fulminanti hanno nutrito poeti diversissimi fra loro come Mario Luzi, Pier Paolo Pasolini o Andrea Zanzotto. Vere e proprie lacerazioni nella trama del processo letterario, i versi di Campana hanno posseduta direttamente, nel nostro paese, l'autorità che i grandi sovvertitori del simbolismo straniero avevano potuto esercitare solo indirettamente. Oggi la sua via alla rivolta allucinatoria è anzi interpretata come l'esempio di un decollo verso l'assoluto; di cui i testi scritti sarebbero appena le orme. Le ricorrenti regressioni della nostra cultura verso l'orfismo, ossia verso un'idea di poesia come forma del magico, vulgata ormai dall'industria della manipolazione (specializzata in false chiavi di accesso a un

falso «diverso» fabbricato dal potere), continua a indicare in Campana un sublime selvaggio eversore. Chi rifiuti tale miserabile leggenda deve invece distinguere fra il pover'uomo Dino Campana assunto a modello di poetica (e fatto schermo di ricorrenti estetismi) e l'autentico poeta; che proprio dalla monotonia della propria articolazione espressiva riuscì ad alcune immagini fortissime di purezza, annientamento e catastrofe. Ancora una volta i suoi versi percorrono – come quelli di Rebora e di Sbarbaro, dai quali pur sembra tanto lontano – la via che vuol condurre dall'inautentico all'autentico e al semplice: «poi che nella sorda lotta notturna/ La più potente anima seconda ebbe frante le nostre catene/ Noi ci svegliammo piangendo ed era l'azzurro mattino: […]/ Piangendo: giurando noi fede all'azzurro» (*Immagini del viaggio e della montagna*, in *Canti orfici).*

5. *Il dissidio storico di Clemente Rebora.*

Ebbe formazione familiare laica, nello spirito dell'umanesimo mazziniano; gli anni universitari lo misero in contatto con la cultura spiritualistica e decadente. Le testimonianze degli amici e dell'epistolario parlano di un giovane di grande impegno intellettuale e morale, con una viva passione per l'amicizia e la solidarietà di gruppo, la tendenza al sacrificio, all'anonimato, al rifiuto dei successi professionali e mondani. Una prima e grave crisi, al limite del tentato suicidio, Rebora ebbe a viverla quando – proprio mentre stava redigendo la propria tesi di laurea, su di un pensatore razionalista come Romagnosi – comprese di dover rompere col sistema di pensiero e di valori ereditati dal padre.

1885:	6 gennaio: quinto di sette figli, nasce a Milano da Enrico e Teresa Rinaldi.
1903-07:	iniziati e interrotti gli studi di medicina a Pavia, segue i corsi universitari di lettere presso l'Accademia scientifico-letteraria di Milano. Vi ha compagni e amici Angelo Monteverdi, Antonio Banfi, Daria Malaguzzi Valeri, Andrea Caffi, Levinia Mazzucchetti. Studia musica.
1907-08:	servizio militare a Milano.
1910:	laurea in lettere sul pensiero di Gian Domenico Romagnosi, relatore Gioacchino Volpe. Diploma di magistero. Insegna in istituti tecnici a Milano, Treviglio, Novara e Como; e in scuole serali. Collabora alla «Voce» e alla «Rivista d'Italia».
1913:	pubblica presso le edizioni della «Voce», Firenze, i *Frammenti lirici.*

Collabora alla «Riviera Ligure».

1914: conosce la pianista russa Lidia Natus e vive con lei in via Tadino 3, a Milano. La loro relazione si interromperà nel 1919.

1915: aprile: è richiamato alle armi come sottotenente di fanteria; giugno: è sul Podgora. Trauma cranico e stato di *choc* per l'esplosione di un colpo da 305.

I suoi contatti con l'ambiente fiorentino della «Voce» furono di sostanziale estraneità, a parte quelli con Prezzolini; costante invece l'amicizia con Boine, dal 1909 alla morte dello scrittore ligure. L'acuto studio sui rapporti di Leopardi con la musica, pubblicato nella «Rivista d'Italia», una parte della sua tesi su Romagnosi e due scritti sulla «Voce» sono tutto quel che Rebora ebbe a pubblicare prima dei *Frammenti lirici.* Questa – che è la più ampia delle sue raccolte di versi – si compone di 72 frammenti, numerati con numeri romani. Essi ricevettero dei titoli in un'edizione del 1947 curata, tuttavia vivente l'autore, dal fratello Piero. L'ordine dei frammenti è intenzionale e mira a un'architettura interna della raccolta. I testi hanno, nella loro maggioranza, la forma di canzoni polimetre, divise in lasse di irregolare lunghezza serrate da una fitta rete di assonanze e rime. Vi dominano l'endecasillabo e il settenario, con frequenti mutazioni ritmiche verso cadenze martellanti di dodici, dieci, otto sillabe. A quelle si alternano più brevi composizioni a misura di madrigale o veri e propri sonetti.

Il tema dominante è quello del conflitto fra volontà buona o positività e ignavia depressiva e negativa. Tale conflitto è proiettato come opposizione perpetua – ora feconda e ora invece catastrofica – fra natura e storia, mondo dell'autenticità e mondo dell'artificiale. È il caso del frammento terzo che su questo tema costruisce una figurazione di origine allegorica, ma scomposta per violenta tensione verbale:

1916-19: passa da uno ad altro ospedale militare e viene riformato per infermità mentale.

1919-28: insegna in istituti privati, tiene conferenze, dirige per l'editore Paravia la collezione «Maestri di vita».

1922: pubblica i *Canti anonimi raccolti da C. Rebora* nelle edizioni Il Convegno, Milano.

1929: nel corso di una conferenza al Lyceum milanese, leggendo gli *Acta martyrum*, subisce una crisi psicologica e intellettuale che lo porta alla fede cattolica.

1930: distrutti libri e carte, entra al collegio Rosmini di Domodossola. Dopo tre anni è novizio al Sacro Monte Calvario di Domodossola e ivi per due anni è aiuto-infermiere.

1936: 20 settembre: pronunciati i voti perpetui, dice la prima messa. Esercita in seguito varie funzioni negli istituti rosminiani di Domodossola, Torino, Rovereto e Stresa.

1955: l'infermità lo immobilizza a letto.

1957: 1° novembre: muore, a Stresa.

I.

[DALL'INTENSA NUVOLAGLIA…]

Dall'intensa nuvolaglia
giù – brunita la corazza,
con guizzi di lucido giallo,
con suono che scoppia e si scaglia –
piomba il turbine e scorrazza
sul vento proteso a cavallo
campi e ville e dà battaglia:
ma quand'urta una città
si scàrdina in ogni maglia,
s'inombra come un'occhiaia,
e guizzi e suono e vento
tramuta in ansietà
d'affollate faccende in tormento:
e senza combattere ammazza.

Il conflitto fra la città e la campagna, complicato dal conflitto fra l'alto e il basso intesi in senso fisico e morale, è metafora di una condizione psicologica e riflesso del conflitto reale che si agitava nell'Italia di allora, in rapida espansione industriale. Molti dei *Frammenti* di Rebora illuminano la drammatica «città in ascesa» (è questo il titolo di un quadro di Umberto Boccioni, formatosi nel medesimo clima culturale milanese) che è l'Italia della sua prima trasformazione moderna. Da una eclettica e appassionata convivenza di spiritualismo mazziniano, socialismo umanitario, idealismo crociano e gentiliano (e non senza l'influenza del vitalismo libertario e moralistico che fu specifico di quel momento intellettuale) Rebora trasse la certezza di una positività profonda del conflitto in corso fra vecchio e nuovo, fra città e campagna, e dello stesso conflitto fra le classi; di un valore

della lotta umana anche negli aspetti che possono sembrare più torbidi («nelle faccende è l'idea»); insomma di un moto progressivo del reale. Si legga questa complessa composizione, dove è evidente, insieme al dantismo, l'influenza di cadenze leopardiane e soprattutto l'eco di accenti cosmici alla Tommaseo. Il tutto in una figurazione allegorica, di purezza ed eroismo, che fa intravvedere la tensione ascetica che Rebora condivideva con la migliore gioventù intellettuale di allora, né solo italiana:

II.

[DAL GROSSO E SCALTRO RINUNCIAR SUPERBO…]

Dal grosso e scaltro rinunciar superbo
delle schiave pianure,
ch'a suon di nerbo la vietata altezza
sfogan del moto isterico carponi
tra ruote polvere melma carboni,
per grumi di zolle e colture
e clamorosi grovigli di folle
in frégola di piacere acerbo;
dal pigro disnodar con sforzi grulli
delle ignare colline,
ch'a suon di frulli la fiuttata altezza
tentan su dal letargo come serpi
fra erte e scese vicine,
per vigne, biade, ronchi, cinte, sterpi,
e ville e masnade
in torpor d'opere e trastulli;
dal soprassalto d'aquile e farfalle
dell'avide giogaie,
ch'a suon di stalle la sperata altezza
invocan dal più fier dei loro monti
per cuori rudi e boschi e salvi pascoli
nei poggi cavi sotto le pietraie,
fra consensi di laghi e di fonti
ansiosi a richiamar per ogni valle;
dall'assalto impennato in tormento
delle tragiche catene

ch’a bufere di vento
a gurgiti immani di vitreo silenzio
fra trémiti e vene
di fuggenti creature,
guatano addentano
serran l’altezza veduta
con rose pupille d’eclissi e d’assenzio,
con dure bocche in morsi di pietra,
con braccia e torsi digiuni
per cave rovine d’abissi
e spasimi eretti in atroci scompigli,
intorno schiomando con brividi fissi
il vello di neve che scivola e piega
nei ghiacci protesi sui lividi artigli
a sbarrar rupi con strazio profondo
verso gli inviti del mondo,
a vietar con angoscia suprema
l’inarrivabile preda:
da piani colline giogaie catene
si lamina enorme la vetta
su vertebre e stinchi a vedetta
con l’anima ardente nei veli costretta.
Sopra, il vuoto dell’ombra e del fuoco
in infinita voragine tùrbina:
sotto, dal vano dell’aria la terra
– fra bave di nubi e tormenta –
l’ultime scaglie le avventa,
e fugge ghermendo la vita
effimera dorme e di voci
in vertigine atterrita.
Fra incomprensioni immutabili
di spregio, d’invidia, di voglia,
dal basso che ignora all’alto che spoglia,
ogni cosa intendendo oltre aspetta
in fede enorme la vetta:
dal piede inestricabil di catene,
unica al cielo misura la forza;
con l’anima ardente in gelida scorza,

Le liriche di Rebora sono strutturate, in genere, su di una opposizione interna, spesso su di un «ma» avversativo che segna il passaggio da una positività a una negatività o inversamente. Accanto a tale tematica parla una voce elegiaca: sono le poesie di ambiente familiare o amorose. Ma più importante ancora è, soprattutto nella seconda parte dei *Frammenti*,la comparsa di tensioni dissocianti, come se una violenza interna spezzasse di continuo la macchina dimostrativo-razionale: spuntano gli atteggiamenti «demonici» e blasfemi che saranno decisivi per le poesie del decennio successivo.

Ai versi dichiarativi della lacerazione («un non bastarmi convulso e beato», «al creante dissidio in ogni punto»…) si sovrappongono lacerazioni stilistiche. F. Bandini ha identificato, oltre all'impasto di arcaismi, toscanismi e lombardismi, gli accostamenti bruschi fra l'astratto e il concreto, l'applicazione analogica del verbo e dell'aggettivo, l'accoppiamento di aggettivi di significato diverso, la ricchezza di sinestesie – eredità simbolista, quest'ultima –, i verbi parasintetici ed espressivi di frattura e dissoluzione. C'è un costante prevalere della sfera verbale su quella nominale, un uso e abuso dell'infinito in funzione di sostantivo, una sintassi giustappositiva e segmentata. Ricco anche il gioco delle allusioni e delle criptocitazioni: da quelle, prevalenti, del Dante delle *Rime* e del *Paradiso* alle cadenze pariniane, ai recuperi leopardiani ottenuti soprattutto attraverso il ritmo dei periodi; ma anche Campanella è continuamente presente, come una cassa di risonanza; e il già ricordato Tommaseo; onde Rebora anticipa spesso soluzioni che saranno dell'Ungaretti degli anni Trenta e Quaranta.

Le poesie del secondo decennio – ossia quelle dei *Canti anonimi* (1920-22),le cosiddette *Poesie sparse* (pubblicate nel 1947) e le *Prose liriche* (1915-17), nonché i versi che l'edizione Scheiwiller pone in appendice, fra le quali le *Nove poesie per una lucciola* e, fra le rifiutate, le molto rilevanti parti III e IV della composizione *Movimenti di poesia*,che è del 1914 – sono in parte uno sviluppo dei *Frammenti*, nel senso di una anche più accesa violenza di contraddizioni lessicali,

ritmiche, tematiche. All'ottimismo spiritualistico e sacrificale dei *Frammenti* succede però una vera e propria frenesia di frattura: non senza probabile rapporto, sul piano biografico, con la relazione che Rebora intrattenne in quel periodo con Lidia Natus ma, soprattutto, con l'esperienza della guerra e della trincea. Più che di quella propriamente futurista, egli sembra ora avvertire la lezione del cubismo; e torna a proporsi una qualche somiglianza con la parabola di molta pittura del suo tempo, dalla mistica divisionista ereditata da Segantini fino alle composizioni e ricomposizioni dei cubisti e dei futuristi:

III.

FORTUNA DEL GIORNO

Fortuna del giorno
liricamente donata
dal grave lavoro,
come terra radiosa
intorno mi fosse
pavesata di sole
nel tempo cantante tranquillo,
da quanto universo il mio squillo adunai
se in me stesso consisto armonioso,
di quale sostanza cibai
se nel sangue resisto
alla stanchezza? Tu sciogli dal cuore
e coaguli trèmiti atroci
ai penzolanti polmoni;
di me respiro
nell'alito furtivo
l'aria che a frotte
in caverna voci aderenti
sui densi rotolii
tramandati dai fili sfriggenti
per la traslucida notte:
succhio vorace
di brio e tracollo,
sano da pizzicotti
svelto da saltafossi;

effluvio d'orizzonte
che il tutto sconfini
e sotto la fronte
a guardar m'avvicini.
Oh, non la tua stizza,
nella forza maledetta che t'aizza,
gobbo, sotto il sibilo del filo,
ultimo tram fuggitivo!
Intima brusco di fuori,
in un fonder corrusco
sui lastrici guerci di fari,
libero il passo ai tuoi schiavi sentieri:
fiuta, trapassando maligno,
l'acciottolio vicino
ma sull'obliquo sparir nel barrito
d'automobili in caccia
tu serri il grifo e l'udito,
olio invocando e rimessa.
Invece mia ebbrezza, secca
ebbrezza mia, anèlito vivo
da un perenne morto,
tu sgrétoli orgoglio e conforto,
e sei l'amante nemica
che stremandomi guida
a un dominio più fiero:
segreta malia
che acceso e leggero
m'accosti stupito di voi,
uomini al gesto padroni,
donne sicure negli occhi!

Le nuove composizioni dei *Canti anonimi* indicano già (e ne è testimone la nota premessa, che parla di una «certezza di bontà operosa» che «va liberandosi») il clima dell'imminente conversione: con l'elogio di *Carlo contadino*, il tema nostalgico-materno della *Campagna di Lombardia*, le tonalità didattiche e proverbiali di *Sacchi a terra per gli occhi* («nell'imminenza di Dio […]») fino alla famosa composizione *Dall'immagine tesa* che, interpretata finora unanimemente

come un’attesa del Divino, può esser letta invece (o anche) come una poesia di umano amore e separazione. E invece, nelle *Poesie sparse* (1913-17), la veemenza dei *Frammenti* sembra sperimentarsi in direzioni divergenti, dall’esercizio (persino palazzeschiano) di esorbitanza linguistica superficiale nel *Ritmo della campagna in città* fino alle composizioni autobiografiche. Queste salgono fino ai supremi registri di Rebora, di tentazione demoniaca e di orrore.

La lacerazione che i *Frammenti* avevano vissuta a livello psicologico, la guerra ebbe a compierla nella realtà. I testi di Rebora sono, quasi unici nell’Italia di allora, poesia che non si limita a declamare contro il macello ma, nelle sue connessure e fratture ritmiche e lessicali, è un’equivalenza formale di quei conflitti, non solo armati, di cui abbiamo oggi tanto più esasperata coscienza.

Tra le due maggiori poesie ispirate alla sua esperienza di guerra (*Viatico* e *Voce di vedetta morta*) Rebora ha inserito un testo che le collega, dove l’elementare similitudine della vita umana e delle «minuzie» portate via da una gora si dà in una cantilena, in un ritmo da sequenza, fondato soprattutto sull’alternarsi di sillabe accentate e di sillabe atone all’inizio dei versicoli:

IV.

VANNO

Cade il tempo d’ogni stagione,
e autunno è un nome.
Salma di pioggia,
terra, e una gora
in cateratta al fosso –
il cielo addosso.
Sotto torbido pelo
la gora impigra
dove non trascina
tra vermi e pesci
alghe patetiche,
sputi di rane
per sinuose tane,

tenaci ristagni
e a ritroso sgomitanti ragni
simulano la corrente,
ma non si dànno.
Minuzie e foglie
alla rovina intanto
perché non vuole in sé ciascuna
vanno:
movendosi ancora
non sembran perdute;
riviere e piante
non sanno fermare;
salma di un nome,
stagioni cadute,
è l'ora di tutte, son tante a passare;
crollo del tempo,
tracollo di spoglie
ingiallisce la piena,
anonimo gorgo
sull'orlo, così, rigirare –
inabissano al fosso.

V.

VOCE DI VEDETTA MORTA

C'è un corpo in poltiglia
con crespe di faccia, affiorante
sul lezzo dell'aria sbranata.
Frode la terra.
Forsennato non piango:
affar di chi può, e del fango.
Però se ritorni
tu uomo, di guerra
a chi ignora non dire;
non dire la cosa, ove l'uomo
e la vita s'intendono ancora.
Ma afferra la donna
una notte, dopo un gorgo di baci,
se tornare potrai;

soffiale che nulla del mondo
redimerà ciò ch'è perso
di noi, i putrefatti di qui;
stringile il cuore a strozzarla:
e se t'ama, lo capirai nella vita
più tardi, o giammai.

Non è facile una valutazione della poesia reboriana successiva alla conversione. In volontaria umiliazione di fronte ai doveri di carità e di sacerdozio, essa si pone consapevolmente come ancella della liturgia o di pie occorrenze. Si tratta delle *Poesie religiose* (1936-47) e dei ben più notevoli *Canti dell'infermità* (1947-56), dove la violenza che aveva animato i *Frammenti* e i *Canti anonimi* ricompare di quando in quando («la nostra morte muore e si disserra/ al Ciel la vita in Cristo pei risorti»; «L'umiliante decompormi vivo […]»; «Inerte e informe giaccio con me stesso […]»). Nell'estate del 1955, già colpito dal male, compone un *Curriculum vitae*, una sommaria autobiografia; che ha qualche lampeggiamento; come la sequenza in cui narra la distruzione di libri e manoscritti, «in divin furore», compiuta per rinnegare il proprio passato: «mi sentii lieve in libertà felice […]/ Il cittadino accender della sera/ mi trovò solo a ripensare il tempo:/ l'anima mia, posta nell'eterno,/ mestizia forse, non tristezza colse».

Non è possibile, concludendo, ridurre il cosiddetto dissidio reboriano né a una situazione psicologica né ai termini della vocazione religiosa (la «scelta tremenda»); ma questa e quella, per la fronte stilistica che ci mostrano, si manifestano come la trasposizione, in un organismo verbale, di un dissidio all'interno della società, quale, in quegli anni in Italia, avevano avvertito e trasposto, in simboli verbali, quasi soltanto Pirandello e Svevo. Che soggettivamente Rebora non fosse capace di piena consapevolezza significa solo che la cultura di allora, anche quella a lui più vicina, era relativamente incapace di pronunciare i termini storici di tal dissidio. Più che la lucidità intellettuale è l'energia morale che porta Rebora sino al punto senza ritorno, oltre il quale non resta che l'impegno della sovversione politica o quello religioso. In un passo di *Arche di Noè sul sangue*, una delle sue prose di guerra dal

titolo significativo, si leggono queste parole che non lasciano dubbi:

Va bene. E va anche bene che a chi piange e muore faccia da correttivo chi ride e vive; e *l'arte* (non so che sia) balla per conto suo, senza guardare da che parte venga la musica. Per il «mondo intellettuale» poi, la *guerra* è ormai affare liquidato, salvo le pendenze morali, ed estetiche; la sua capacità emotiva è esaurita, o attende semmai qualcosa di più nuovo e di più forte.

6. *Le apparizioni di Arturo Onofri e le presenze di Diego Valeri.*

Due autori, di tendenze peraltro divergenti, non sono stati, fino agli anni recenti, valutati come meritavano. Eppure hanno avuto entrambi un'influenza assai diffusa, che converrebbe studiare e documentare.

Arturo Onofri (Roma 1855-1928) è stato presente con la sua opera poetica per circa un ventennio, fra il 1908 e la morte precoce; ma il luogo che quella possa realmente occupare oggi è tutt'altro che definito. «Pregevole poeta anche lui», ne scrive sinteticamente Contini, nella sua *Letteratura del Novecento*; e in troppa altra critica si rileva un imbarazzo, quasi un fastidio. Certo il motivo maggiore che si è finora opposto a una rilettura dell'indigesta mole di versi di Onofri va individuato nell'ostinata teorizzazione con la quale egli ha voluto accompagnare lo sviluppo della sua poesia.

Partito da tonalità crepuscolari (le sue prime raccolte – *Poemi tragici, Canti delle oasi* – furono pubblicate dal 1907 al 1909), dal 1910 in poi Onofri approfondì come nessun altro nel nostro paese lo studio del simbolismo francese e del pensiero bergsoniano, giungendo a formulare (sulla «Voce» diretta da De Robertis, il 15 giugno 1915) un radicale rifiuto dei contenuti e persino della crociana endiadi di intuizione-espressione, in nome del «frammento», dell'«improvvisazione», del «culto orgiastico del lirismo». E a questo corrispondono i testi di *Orchestrine* (1914-16), esasperate ed elaboratissime prose ritmiche dove – con maggior coscienza critica di quella che accompagnava, nei medesimi anni, gli scritti di Campana, Rebora e Sbarbaro ma

anche con una minore autenticità – si trasferiva una sensibilità, in conclusione, di idillio e di commento alla realtà («A un trafilo aguzzo di vento che spiffera via, sulla strada maestra, un asprì delicato di polvere si leva su dritto, fin oltre i platani alti […]»).

Successivamente egli abbandona in parte questo tipo di prosa lirica (e i modelli di Rimbaud e Mallarmé) per l'alternanza di versi e prosa di *Arioso* (1917-21), dove il senso idilliaco dei rapporti familiari (la notazione è di Giorgio Vigolo, che fu amico di Onofri) è già percorso dalla vena religiosa che di lì a poco avrebbe ispirato i testi dei suoi ultimi anni di vita. Sono le raccolte *Le trombe d'argento* (1924), *Terrestrità del sole* (1927), *Vincere il drago!* (1928) e le postume *Simili a melodie rapprese in mondo* (1929), *Zolla ritorna cosmo* (1930), *Suoni del Gral* (1932), *Aprirsi fiore* (1935). Arturo Onofri espresse in questa vasta produzione lirica una visione del mondo che si rifaceva alle dottrine antroposofiche di Rudolf Steiner. Esse univano uno spiritualismo cristiano-orientale con una sorta di panteismo, lo sviluppo dell'autocoscienza conducendo a una sempre più ricca circolazione delle entità spirituali, a una relazione ininterrotta fra cose ed esseri, fra tempi e spazi. La poesia, in tale visione estetico-mistica, si sarebbe dovuta fondare tuttavia su di una estrema consapevolezza, non su di un dissolvimento irrazionale.

Da queste assai incerte teorizzazioni, Onofri seppe trarre nondimeno una poesia che – come, in altra direzione, quella di un Corrado Govoni – ha nutrito di sé, poco riconosciuta fino ai giorni nostri, larga parte della successiva lirica: poiché il segno di Onofri si ritrova tanto in Montale («il gruppo dei tuoi boccoli, che il vento/ sviluppa di sollievi musicali/ sulla fronte infantile […]») quanto nella poesia degli ermetici fiorentini ai loro inizi; e, per una analogia di ispirazione spiritualistica con autori americani degli anni Sessanta, ricompare in talune sequenze neosurrealiste dei nostri anni. Un esempio dell'ultima poesia di Onofri è in questa scena paradisiaca, di endecasillabi dilatati e solenni:

SIMILI A MELODIE RAPPRESE IN MONDO

Simili a melodie rapprese in mondo,
quand'erano sull'orlo di sfatarsi
nei superni silenzi, ardono pace
nel mezzogiorno torrido le ondate
ferme dei pini, sul brillìo turchino
del mare che smiràcola d'argento.
E ancora dalle masse di smeraldo
divampa un concepirsi incandescenze;
ma un pensiero di su le incenerisce
in quella pausa d'essere ch'è cielo:
azzurreggiar di tenebra, che intìma
(dal massiccio dell'alpe all'orizzonte)
ai duri tronchi èrgersi alati incensi
a un dio sonoro, addormentato, in forma
d'un paese celeste sulla terra.

Anche verso questa fase della nostra poesia, in mezzo il ciarpame dei ripetitori pascoliani e dannunziani o di quanti seguivano il corso futurista (Boine ebbe allora per costoro spietate parole in *Plausi e botte*), solo i nostri ultimi anni cominciano a mostrare una più precisa attitudine critica e a discernere l'importanza delle autenticità liriche che mal rientrano nelle false divisioni «fra la poesia che *conta* e la poesia che *non conta».* Il critico che giustamente si è pronunciato, con queste parole, contro il «vanto di aver scoperto in che direzione si muove l'acqua del fiume», Luigi Baldacci, ha posto in evidenza autori controcorrente, o dimenticati, del periodo di cui ci stiamo occupando.

Un poeta che per mezzo secolo avrebbe continuato a pubblicare tollerato appena dalle generazioni che lo «superavano», è Diego Valeri (Piove di Sacco 1887), definito in genere come delicato poeta di gusto pascoliano oltre che studioso e traduttore di letteratura francese. Ora quel Diego Valeri, estraneo (allora, fra il 1910 e il 1915) alla sensibilità simbolista, anzi realistico, oggettivo, che si «rifiuta di umanizzare la natura», poeta «non tragico» (sempre nella persuasiva interpretazione di Baldacci), è stato talvolta capace di dare alle cose una netta evidenza, sottraendo ogni particella

di espressività e senza mai uscire nel grido. Citiamo da *Suor Gesuina*, che raffigurando una situazione di ospedale, ossia uno dei luoghi comuni della poesia del tardo simbolismo fiammingo o del coevo espressionismo tedesco, si sottrae per pura energia morale a quelle ipoteche: «[…] tacquero a un tratto gli ululati/ di quel povero moribondo/ e salì da un cortile profondo/ la preghiera dei bimbi malati./ […] E fu il giorno. E vidi apparire/ al mio letto suor Gesuina/ con la sua carità di morfina/ angelo nero del dolce morire». E non si può non citare anche queste due mirabili quartine, dal titolo *Albero* (ma pubblicate solo nel 1937), tanto più valutando le ragioni che hanno resa pressoché muta questa poesia agli orecchi di un mezzo secolo:

Tutto il cielo cammina come un fiume,
grandi blocchi traendo di fiamma e d'ombra.
Tutto il mare rompe, onda dietro onda,
splendido, alle fuggenti dune.
L'albero, chiuso nel puro contorno,
oscuro come uno che sta su la soglia,
muto guarda, senza battere foglia,
gli spazi agitati dal trapasso del giorno.

Quanto di incerto e di lezioso è certamente stato nella successiva poesia di Valeri non deve far dimenticare quella sua natura iniziale che, in disaccordo col gusto più avanzato del suo tempo, tentava ristabilire alcuni dei rapporti di equivalenza ponderale fra oggetto e discorso, che Pascoli aveva sapientemente e quindi irrimediabilmente alterati.

I. Gian Pietro Lucini, da *Revolverate* e *Nuove revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Torino 1975, pp. 543-8.

27. *slabrato*: per «slabbrato», aperto e quasi lacerato.

28-29. *edera…rubacuori*: l'edera è simbolo del Partito repubblicano. Qui *rovine* vuole ironizzare sulla età avanzata dei militanti del Partito repubblicano. Il garofano è simbolo socialista ed è anche fiore per offerta galante, *rubacuori* cioè seduttore.

31. *Edmondo*: è De Amicis, che era stato soprannominato De' Languori, per sentimenti e sentimentalismi umanitari e socialisti.

37. *ad honorem*: per rendere onore.

40. *concioni*: discorsi tenuti nei comizi.

44. *frollo*: snervato, disfatto. *Inno dei Lavoratori* («Su fratelli, su compagni […]») composto, su parole di Filippo Turati e musica di Amintore Galli, nel 1886.

45. *gibigianna*: termine milanese per «luminella», riflesso del sole sull'acqua, barbaglio di uno specchio. Qui allude allo «specchietto per le allodole», ai cui lampi si catturano certe specie di uccelli.

47.*Inno*: probabilmente quello di Mameli. La *Fanfara Reale* è la *Marcia Reale*, inno ufficiale del regno d'Italia.

48. *evirata*: castrata, ridotta all'impotenza.

52-53. *gozzoviglie…avvelenate*: sono le gozzoviglie (che qui vogliono connotare pessimisticamente i pranzi delle scampagnate) a essere avvelenate dal vino e dalle parole.

54. *maggiolate*: feste del mese di maggio.

56.*irrigui*: irrigati. Le *gabbe capitozzate* sono (il termine è lombardo) alberi per fascine, in genere salici, potati a capitozza, cioè tagliando il tronco in modo da favorire l'emissione di nuovi rami.

57. *maggienga*: di maggio.

I versi che riportiamo sono quelli 19-57 del poemetto *Primo maggio italiano*,pubblicato da G. P. Lucini il 1° maggio 1910 sulla «Demolizione», Milano-Nizza, III, 9. Da questa sarcastica rappresentazione di una festa socialista del primo maggio (e *Sarcasmi* si intitola appunto questa sezione del libro) si può avere un esempio sufficiente del linguaggio lirico di Lucini.

I. Piero Jahier, *O inenarrabile sosta dell'anima!*, da *Qualche poesia*,a cura di V. Scheiwiller, Milano 1962, p. 51.

Questi versi comparvero per la prima volta nella «Voce», VIII, 15 giugno 1915, p. 74.

II. Piero Jahier, da *Qualche poesia* cit., pp. 21-3.

3. *oppi*: pioppi.

6.*pregne…strinate*: i muri a secco (le *muricce*) sono gravidi (*pregne*) ossia gonfi e piegati dalla pressione della terra che sopportano; e come bruciacchiati (*strinate*) dal gelo.

7. *Trepestio*: rumore di passi, scalpiccio; *poggiate*: terreni in salita.

9. *si sbranca*: lascia lo stormo, il branco.

13. *svergola*: muta bruscamente direzione.

18. *borro*: canale di scolo.

22. *mensolatura*: il sistema di travatura lignea dei soffitti.

27. *ruzza*: scherza, gioca.

29. *sommoli*: vette d'Appennino innevate.

41. *canditi*: nel doppio senso di «bianchi» e di «preparati come dolci zuccherini».

Datata da una località prossima a Firenze (Monte Morello, 1° gennaio 1914), questa pagina è significativa per l'uso stilistico di fiorentinismi e toscanismi in funzione espressiva e tuttavia inseriti in una struttura sintattica e in un sistema di cadenze e rime affatto diverso, didascalico e narrativo, tutto sonante – come quasi sempre in Jahier – d'echi biblici. Si notino le rime «povere», in opposizione a ogni squisitezza che possa rammentare D'Annunzio; mentre il tono eletto è recuperato proprio nel lessico popolaresco.

III. Camillo Sbarbaro, da *Poesie*, Milano 1971, pp. 79-81.

2. *ti scema la mente*: diminuiscono le facoltà mentali.

3. *che i tuoi figli*: vedi solo i tuoi figli.

4. *e di te…non rimpiangi*: non ti avvedi della tua condizione e non hai rimpianto dell'uomo che sei stato.

10. *bene…madre*: dieresi su *tua.*

15. *io…mani*: dieresi su *silenzio.*

Questa lirica comparve in *Pianissimo*, nelle edizioni della «Voce», Firenze, nel 1914. L'ultima stesura – che è quella qui riportata – è stata pubblicata dall'autore nel 1954. Oltre alle varianti di punteggiatura e di divisione strofica, il v. 9 era «l'istintiva poesia della tua anima»; i vv. 10-11 «[…] a tua madre/ a tua sorella […]»; il v.14 «e poi ti guardo così come sei»; il v. 22 «d'una qualche attenzion ti faccio segno»; il v. 23 aveva «vigliacco». Correzione decisiva quella del v. 24, che era «Benché il ricordo mi si alleggerisca», e del v. 26, che si leggeva: «inconfessato sempre sopra il cuore». Al v. 27 «t'ho guardato». Il v. 37 era «ma con quelle più amare te lo chiedo/ che non vogliono uscire dai miei occhi». Il v. 38 era «Un pensiero soltanto mi consola»; il v. 40 aveva «pensando». La versione del 1914 recava un'ultima strofe di nove endecasillabi: «Se potessi promettere qualcosa/ se potessi fidarmi di me stesso/ se di me non avessi anzi paura,/ padre, una cosa ti prometterei:/ di viver fortemente come te,/ povero padre, per la fiera gioia/ di finir tristemente come te». Si sono riportate queste varianti perché la volontà di Sbarbaro è stata che le due stesure di *Pianissimo*,a quarant'anni l'una dall'altra, non si negassero a vicenda ma si ponessero come due composizioni distinte.

IV. Camillo Sbarbaro, da *Poesie* cit., pp. 104-5.

1. *Voze*: frazione del comune di Noli, in provincia di Savona.

4-5. *e come…spigo*: e odori di lavanda come un armadio dove si usi riporre biancheria di lino.

5. *di sale come rete*: di salmastro come una rete di pescatori.

6. *vichi*: vicoli; *zampa*: raspa.

12. *sorba*: frutto autunnale; *coltivi*: frazioni di terra coltivata.

18. *mezze*: toscanismo per «fradice», qui, «marce»; *per becchime*: il becchime è quanto si sparge o si getta perché se ne nutrano i polli o altri animali da cortile.

19. *tratto…sangue*: sospinto da un istinto di cui non si rendeva conto.

21. *cattivo…uscio*: il *cattivo* è l'autore medesimo.

26. *che s'andasse…alla gora*: al canale o fosso d'acqua dove il ragazzo, così la madre temeva, poteva essersi annegato.

27-29. *pozza…guasta*: metafora della corruzione o perdizione che Sbarbaro ha spesso evocato come propria ricorrente tentazione; *più nessuno*: si intenda «e quando più nessuno».

32-37. *Se l'occhio…sérbagli*: In nome della tenerezza con la quale guardò agli aspetti naturali, lui che non ebbe invece indulgenza per gli uomini, tu, Voze, conservagli, nella casa che ebbe da ragazzo, la finestra del solaio dalla quale si vedevano il mare e gli oliveti.

38. *lapislazzulo*: pietra preziosa di colore azzurro intenso.

40.*polla perenne*: l'immagine della sorgente suggerisce l'ondulazione delle chiome degli uliveti.

Questa, che è certo una delle più compatte liriche di Sbarbaro, reca la data del 1921 ed è stata raccolta in volume nel 1955. Il *triste bimbo*,il *cattivo* è proiettato nell'adulto che *restò duro per l'uomo*; una delle ultime figurazioni di un rigore nemico del sentimentalismo, che attraversa tanta poesia europea e italiana, da Leopardi a Montale.

V. Riccardo Bacchelli, *Memorie d'adolescenza*,da *Poemi lirici*, Bologna 1914. Si cita dall'antologia *Poeti d'oggi (1900-25)*,a cura di G. Papini e P. Pancrazi, Firenze 1925^2,p. 708.

I. Dino Campana, da *Canti orfici* e *altri scritti*,a cura di E. Falqui, Firenze 1962, pp. 11-2.

1. *una vecchia città*: Faenza.

2. *sul fiume impaludato*: il Lamone.

3. *alla torre barbara*: una torre delle porte di Faenza.

II. Dino Campana, da *Canti orfici* cit., pp. 25-6.

1. *profondava*: sprofondava.

2.*Chimera*: animale mitico, la Chimera è venuta a significare idea fantastica e utopica. Campana chiama con questo nome un'indicibile realtà che lo attrae, diversa dalla quotidiana.

III. Dino Campana, da *Canti orfici* cit., pp. 121-7.

9. *Delle Chimere*: qui, le stelle.

10-12. *Quando…Grazia*: Quando, melodiosamente, il vento foggiò in sale di alto mare una bianca visione di Grazia. L'*alto sale* è il salmastro o salino; *come* è esclamativo e vale «quanto».

18. *Rabescavano*: arabescavano, decoravano.

19-20.*Che nel vico…salì*: giuoco e intarsi di ripetizioni e variazioni. La «visione di grazia» del v. 12 si congiunge e si confonde con l'ombra che si fa *bianca e lieve e querula* (querula significa «lamentosa»), poi *bianca e lieve e tremula*; e finalmente si trasforma nell'eco *bianca e lieve attonita.* Questi versi intendono proporsi come una contestura di elementi sonori e visivi: i colori *bianco* e *rosso*, i sostantivi *fanale, ombra, eco*, l'avverbio *faticosamente.*

46-47.*lune Elettriche*: sono le lampade elettriche; ma non sembra da escludere un ricordo delle «lunules électriques», falci di luna elettriche, di cui al v. 77 del *Bateau ivre* di Rimbaud. (Nel testo del poeta franese, ben noto a Campana, si allude piuttosto ai cosiddetti «fuochi di sant'Elmo».)

52-53. *la tristezza Inconscia*: nel sonno del porto il poeta sente la tristezza delle *cose che saranno* nel giorno e nei giorni seguenti.

56-57. *vomito*: le emanazioni (la *nube delle ciminiere* del v. 49) delle navi e dei motori; *proterva*: ostinata e sfacciata.

68-69. *cavi Vetri*: l'aggettivo, che torna cinque volte, non significa solo incavato, scavato, profondo; ma contiene anche il senso di rovina, depredazione, violenza, abbandono.

71-73. *ai capezzoli…La Piovra*: il seno, con le sue ombre e profondità, rappresentando qui la *matrona* monumentale e sensuale, fissa una duplice figura, materna e distruttrice. *Piovra* è un polipo di grandi dimensioni che si dice possa trascinare un uomo.

74-78. *Cigolava…palpito*: alla figura della donna-piovra si somma quella della gru che stringe *nelle braccia di ferro.* È confermata l'immagine della madre-strega e dell'amante distruttrice: il cuore è stretto d'angoscia e il contatto si interrompe, la luce della finestra si spegne.

IV. Dino Campana, *Impietrata di sangue*,da *Canti orfici* cit., sezione *Taccuini, abbozzi e carte varie*, p. 251.

V. Dino Campana, *I piloni fanno il fiume più bello*,da *Canti orfici* cit., sezione *Taccuini, abbozzi e carte varie*; è la prima di *Quattro liriche per S. Aleramo*, p. 237.

I. Clemente Rebora, da *Frammenti lirici*, in *Le poesie 1913-57*, a cura di V. Scheiwiller, Milano 1961, p. 10.

5-7. *scorrazza…ville*: corre qua e là, come per una incursione armata, per campagne e borghi.

9. *maglia*: quella metallica che è parte dell'armatura.

10. *occhiaia*: cavità ossea che accoglie i globi oculari.

13. *in tormento*: tormentate e tormentose. Il *turbine*, di ascendenza biblica, frequente metafora psicologica nella oratoria sacra, compare al v. 5 dopo che il testo ha già disposto elementi verbali di intensa espressività (*nuvolaglia, guizzi, scoppia, scaglia, piomba)*. Già qui è possibile rilevare la prevalenza, in Rebora, della sfera verbale su quella nominale (ne hanno scritto G. Contini e F. Bandini). La parola *corazza*, determinando due rime una delle quali – *ammazza* – a chiusura del frammento (che è un unico periodo) ha funzione portante. Su quattordici versi, dodici hanno la vocale «a» come ultima tonica: ne viene un effetto di lacerazione violenta, di violenza inferta e subita, spia del forte carattere «agonistico» del giovane Rebora (M. Guglielminetti). Quando l'assalto del vento penetra la città, la battaglia si interiorizza. L'energia sfrenata ma positiva decade. La città uccide il coraggio umano subdolamente, senza combattere. Su undici verbi, sette esprimono azione violenta e quattro hanno il prefisso «s», separativo e intensivo.

II. Clemente Rebora, da *Frammenti lirici*, in *Le poesie 1913-57* cit., pp. 116-8.

1-46. *Dal grosso…la vetta*: il soggetto (*la vetta*) viene dopo 45 versi. La vetta si *lamina*, cioè si leva e si tempra come una lama, a partire da quanto è elencato ai vv. 1, 9, 17, 25 e riassunto al v. 45.

1. *grosso*: rude.

3-4. *ch'a…carponi*: le *pianure* del v. 2 sono metonimia dei cittadini che sotto la frusta della necessità sfogano l'impossibilità di salire limitandosi a strisciare.

9. *disnodar*: uscire dai nodi, slegarsi.

11. *frulli*: di uccelli.

15. *masnade*: arcaico, sta per abitazioni servili e per squadre di lavoratori dei campi (dal latino «mansio»).

19. *di stalle*: voci di animali chiusi nelle stalle.

24. *a richiamar*: a richiamare il viandante.

33. *assenzio*: erba alpina amarissima, qui probabilmente associata alla visione di cui al cap. VIII dell'Apocalisse, quando al suono di tromba del terzo angelo cade la stella Assenzio e al suono del quarto angelo si oscura la terza parte del cielo.

38. *schiomando*: scompigliando il *vello di neve* (del v. 39).

49. *Sopra…fuoco*: Al di sopra della vetta si aprono spazi di oscurità cosmica ma anche di altissime temperature.

57-65. *Fra incomprensioni…bene*: la vetta *aspetta oltre*, ossia è in continua attesa, in una speranza (*in fede enorme*) che si oltrepassa di continuo come una volontà buona che deve attraversare le incomprensioni altrui nelle forme del disprezzo, dell'invidia e dei desideri disordinati, passando dalle zone inferiori dell'ignoranza alle zone superiori dove ci si depura e dove la tensione ascetica riduce all'essenziale. La vetta misura la propria forza tesa verso il ciclo a partire dalle fondamenta terrestri (*il piede*) da cui non può liberarsi. Il fuoco terrestre e l'ardore della tensione sono ricoperti dal gelo superficiale; *unica* e *da sola*, la vetta è capace di respirare l'aria rarefatta del Divino.

In questa costruzione simbolica della ricerca e della tensione Rebora porta a chiarezza l'immagine di una evoluzione dello spirito del mondo e suo, intesa come evoluzione geologica e biologica. Il rapporto fra le pianure e la vetta, come quello fra ardore e gelo, è sentito ed espresso con due contorsioni sintattiche, attraverso i primi 24 versi costruiti quasi in tre ottave e legati da numerose corrispondenze ritmiche e figurative; poi, attraverso altri venti versi che sembrano opporsi tumultuando al rigore geometrico dei primi 24, si perviene – con un procedimento che certo si modella su quello dei corali e delle fughe musicali – a una stretta riassuntiva (il v. 46) che rima solennemente con i due versi seguenti. Gli ultimi due periodi (vv. 49-56 e 57-65) intendono completare e contemplare la figurazione simbolica della vetta, umanizzata e autobiografica nella figura del martire o testimone della verità etica. «Sintassi verbale (o anche nominale) costituita da fitte accumulazioni […] sovrapposizione di astratti e concreti […] questa sintassi è fortemente giustappositiva e segmentata […] ogni verbo è carico di forte significazione […] un altro fatto separativo è dato dalla rima-al-mezzo, che è produttrice di evidente "frenata" perché si colloca spesso fuori delle pause sintattiche» (F. Bandini).

Dell'importanza di questa sua composizione, che nel conflitto fra artificiosità della struttura e violenza espressionistica riproduce quello, proprio della natura pietrificata, fra rigidità minerale e magma vulcanico, Rebora era ben cosciente.

III. Clemente Rebora, *Fortuna del giorno*, dalle *Poesie 1913-57* cit. (parte III di *Movimenti di poesia*).

1. *Fortuna*: è evocativo.

2-3. *liricamente…lavoro*: il momento di pienezza (*fortuna*) è conseguenza e dono del giorno ed ha carattere «lirico» ossia di entusiasmo e passione, simile a quelli poetici.

9. *consisto*: esistere immobilmente in modo autonomo. Il verbo «consistere» (in greco: «ménein») esprime l'atteggiamento del «persuaso», secondo C. Michelstaedter (l'opera di quest'ultimo, *La persuasione e la rettorica*, era stata pubblicata postuma nel 1912).

12-14. *Tu…polmoni*: Tu, fortuna del giorno, invii dal cuore ai polmoni sentimenti violenti, come sangue che dal cuore ai polmoni si coagulasse.

15-21. *di me…notte*: io respiro di e in me stesso l'aria cittadina che contiene in sé, come in una cavità, voci umane connesse con i rumori del traffico tranviario.

23. *tracollo*: perdita di equilibrio.

25. *saltafossi*: propriamente, una leggera carrozza a due ruote. Qui sta per agilità e scatto.

34. *Intima*: è imperativo; il soggetto è *ultimo tram fuggitivo.*

42. *il grifo*: il tram assume aspetto animalesco, il grifo è dei suini, le auto *in caccia* barriscono come elefanti. 45-46: *anelito…morto:* il poeta sente sé come morto da

cui si libera tuttavia una aspirazione vitale, l'*ebbrezza*, che lo porta ad accettare e amare una umanità positiva, che accetta la concretezza del reale attiva.

Testo di contorta veemenza (come il IV che lo segue e che giunge sino all'intenzionale oltraggio: «Nel mezzo il Duomo salì/ fino a vertici espressi/ dall'implacabile mia voglia;/e verso un richiamo di donna/ impietrandosi, finì/ in una lussuosa madonna») dove la notte urbana eccita a un'assunzione non solo della salubrità etica del lavoro, come nei *Frammenti*, ma dell'empietà del dominio e del desiderio. Aveva ragione, Rebora, di scrivere: «Se Dio cresce il diavolo aumenta».

IV. Clemente Rebora, *Vanno*, dalle *Poesie 1913-57* cit., pp. 178-9.

3. *Salma*: nel doppio significato di «peso» e di «corpo».

15. *sgomitanti*: che si muovono come chi si apre il passaggio a forza di gomiti. 20. *perché non vuole*:minuscoli frammenti e foglie sul pelo dell'acqua della gora si muovono lentamente verso la caduta d'acqua (*la rovina*) anche perché non hanno in sé volontà; il destino se coscientemente accettato non eviterebbe la caduta ma le darebbe altro senso. Il simbolo qui si muta in allegoria: gli uomini precipitano, si *inabissano* nell'*anonimo gorgo* (Montale riprenderà questo termine: «il gorgo degli umani affaticato») perché non hanno amore e coscienza della propria sorte.

V. Clemente Rebora, *Voce di vedetta morta*, dalle *Poesie 1913-57* cit., p. 180.

3. *aria sbranata*: lacerata dalle esplosioni.

4. *Frode la terra*: la realtà intera è dichiarata non solo menzogna ingannevole, ma come intenzionalmente disposta per ingannare gli uomini (nel frammento XLVII «Lo spirito è una frode»).

5-6. *piango…fango*: il pianto è lasciato a chi non è *forsennato* per la violenza di quanto vive, e al fango che è supposto provare pietà delle vittime.

11. *s'intendono*: dove esiste ancora un accordo uomo e natura.

16-17. *ciò ch'è…di noi*: la parte di ogni uomo che è andata perduta e imputridita nella vita di guerra.

18. *stringile…a strozzarla*: un abbraccio violento, ma anche la comunicazione di una verità insostenibile, che è come se togliesse il respiro per angoscia.

19-20. *e se…giammai*: di ardua controversa interpretazione: può significare che più tardi, nella vita, o mai, tu comprenderai se quella donna ti ama (o ti ha amato) o invece – e a nostro parere, più probabilmente – che se quella donna ti ama, tu capirai più tardi, nella vita, o mai, quale sia il significato ultraterreno dell'impossibile redenzione terrestre di quel che è andato perduto nella strage.

I. Arturo Onofri, *Simili a melodie rapprese in mondo*, dalla raccolta omonima, Roma 1929. Si cita da *Poesie scelte*, Parma 1960, p. 121.

2. *sfatarsi*: volgersi nell'inconsistenza, disfarsi. «Sfatare» è, propriamente, togliere l'incantesimo.

3-5. *ardono…pini*: le schiere dei pini, simili a ondate immobili, ardono nel sole e il loro ardore è pace; esse schiere sono simili a musiche che si siano solidificate in realtà tangibili.

6. *smiràcola*: strabilia. Il verbo «smiracolare» (meravigliarsi di qualcosa come fosse un miracolo) è qui volto a significare quel che prova il contemplante: il mare ha una miracolosa apparenza di argento.

8-10.*un concepirsi…cielo*: dalle masse verdi dei pini divampa una presenza spirituale che concepisce se stessa nella forma di alcunché di incandescente; ma in quella zona di minore densità di essenza, che è il cielo, un'altra presenza spirituale

(ossia un'altra forma della medesima energia onnipresente) disfa in cenere, calando dall'alto, quell'ardore e quelle incandescenze.

11-15. *azzurreggiar…terra*: il cielo è così profondamente sereno da parere oscuro. In quei medesimi anni, una eguale notazione nella serie «Mediterraneo» di E. Montale, in *Ossi di seppia.* Per quanto è larga la vista, ossia dalle montagne (probabilmente le Alpi Apuane) all'orizzonte marino, esso ordina ai tronchi dei pini di fumare quali colonne di incenso, con le loro resine, in omaggio a una divinità dell'estate sonora, che dorme sul mondo, come assumendo la forma di una regione (*paese*) celeste discesa sulla terra.

* [Il riferimento è al volume di Romano Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, in LIL, 57, 1976 (n.d.c.)].

Bibliografia

1. Per le maggiori monografie dedicate alla poesia del Novecento o a parti rilevanti di essa, cfr.: G. Mariani, *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*,Padova 1958; F. Fortini, *La poesia italiana di questi anni* [1959], in *Saggi italiani*, Bari 1974; G. Pozzi,*La poesia italiana del Novecento*, Torino 1965; G. Barberi Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna 1966; A. Frattini, *Poeti italiani fra primo e secondo Novecento*, Milano 1967; di durevole importanza gli studi contenuti nel volume miscellaneo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, a cura di G. Folena, Padova 1966; G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano 1974 (vi si leggono alcune fra le più stimolanti pagine di questo critico); P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano 1975; S. Ramat, *Storia della poesia del Novecento*, ivi 1976.

La vicenda della poesia del nostro secolo è accompagnata dalle antologie che spesso hanno avuto significato di manifesto e di luogo di raccolta. Fra quelle precedenti la seconda guerra e quindi, in una certa misura, storiche, cfr.: *Poeti d'oggi*, a cura di P. Pancrazi e G. Papini, Firenze 1920 e *Poeti moderni e contemporanei*,a cura di G. De Robertis, ivi 1945; fra le più recenti, cfr.: l'*Antologia della poesia italiana contemporanea*, a cura di G. Spagnoletti, ivi 1946 (poi, in edizione successiva, Parma 1959); *Lirica del Novecento*, a cura di L. Anceschi e S. Antonielli, Firenze 1953 e 1961; *La poesia italiana contemporanea*, a cura di G. Barberi Squarotti e S. Jacomuzzi, Torino 1963; la polemica *Poesia del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, Torino 1969; e quella di imminente pubblicazione, a cura di P. V. Mengaldo, Milano 1978. Le antologie di singoli gruppi e movimenti verranno segnalate sotto i relativi paragrafi.

2. Le opere di G. P. Lucini sono state pubblicate fra il 1888 e il 1914 in edizioni quasi irreperibili. C'è una raccolta di *Scritti scelti*, a cura di M. Puccini, Lanciano 1916. A partire dal 1967 cominciano le ristampe e l'edizione di inediti. Fra le più rilevanti cfr.: *Le antitesi e le perversità*,a cura di G. Viazzi, Parma 1970; *Libri e cose scritte*, a cura di G. Viazzi, Napoli 1971; *Per una poetica del simbolismo*, a cura di G. Viazzi, ivi 1971; *Scritti critici*, a cura di L. Martinelli, Bari 1971; *Prose e canzoni amare*,a cura e con introduzione di I. Ghidetti e prefazione di G. Luti, Firenze 1971; *Revolverate* e *Nuove revolverate*,a cura di E. Sanguineti, Torino 1975 (con introduzione e nota biobibliografica).

Fra i maggiori contributi critici, cfr.: G. Vigorelli, *Ritratto di G. P. Lucini*, in «Primato», II, 15 febbraio 1942; L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*,Milano 1962; Id., *Il modello della poesia*,ivi 1966; Id., *Le istituzioni della poesia*, ivi 1968; il fascicolo monografico *Lucini e il futurismo* del «Verri», ottobre 1970, 33-34, pp. 3-349; gli scritti citati di G. Viazzi, L. Martinelli, E. Sanguineti.

3. L'opera lirica di C. Sbarbaro si legge in *Poesie*, Milano 1971 (ed. definitiva); una scelta delle prose, compiuta dall'autore, è *Trucioli*,Milano 1948; è in preparazione la stampa dell'opera completa.

Fra i più notevoli scritti cfr.: G. Boine, *Frantumi* seguiti da *Plausi e botte*, Firenze 1948; G. Spagnoletti, *C. Sbarbaro*, Padova 1943, cioè la prima monografia su di lui; una definitiva identificazione di Sbarbaro come lirico è compiuta da S. Solmi in «Rassegna d'Italia», marzo 1949, ora in *Scrittori negli anni*, Milano 1963, pp. 232-7, con una nota datata 1955; M. Costanzo, *Studi critici*, Roma 1955, valutazione positiva dell'impresa stilistica di Sbarbaro; G. Scalia, *C. Sbarbaro*, in

«Belfagor», X, luglio 1955, pp. 448-67, che insiste nel sottolinearne gli aspetti decadenti. Una monografia esaustiva e corredata da ampia bibliografia critica è quella di G. Barberi Squarotti (*C. Sbarbaro*,Milano 1971), che viene poco dopo quella di L. Polato, Firenze 1969. Cfr. anche il fascicolo monografico di «Resine», a cura di A. Guerrini, Genova 1974, contenente gli *Atti del Convegno nazionale di studi su C. Sbarbaro*.

M. Novaro, *Murmuri ed echi*, Milano 1975 (edizione definitiva).

R. Bacchelli, *Poemi lirici*, Bologna 1914; una bibliografia in M. Vitale, *Bibliografia degli scritti di R. Bacchelli*, Milano-Napoli 1971. L'opera poetica giovanile non ha ancora trovato un'adeguata interpretazione: cfr., oltre allo scritto di G. Marzot, in *Lett. It. I contemporanei* cit.*, il vol. miscellaneo *Discorrendo di R. Bacchelli*, Milano-Napoli 1966.

4. Per una bibliografia di Dino Campana fino al 1960, cfr. E. Falqui, *Per una cronistoria dei «Canti orfici»*, Firenze 1960; dal 1960 al 1966, cfr. G. Galimberti, *D. Campana*, Milano 1967.

G. Boine comprese subito l'importanza di Campana recensendo i *Canti orfici* nel 1915 (il suo scritto si legge nel *Peccato e altre opere*, Parma 1971); i contributi di S. Solmi (1928, 1942, 1953) stanno in *Scrittori negli anni*, Milano 1953; numerosi quelli di C. Bo, dal primo, che ebbe il titolo *Dell'infrenabile notte* (1937), raccolto in *Otto studi*, Firenze 1940, all'ultimo, di introduzione all'edizione economica Mondadori dei *Canti orfici e altri scritti*, Milano 1972; il saggio di G. Contini, sostanzialmente limitativo, del 1937, oggi si legge in *Esercizi di lettura*, Torino 1972. La presenza carducciana alle origini di Campana fu chiarita da G. De Robertis, *Sulla poesia di Campana*, in «Poesia», VI, 1947, pp. 80-94; altri studi rilevanti sulla cultura e la poesia di Campana sono quelli di G. Bonalumi,*Cultura e poesia di Campana*,Milano 1953; M. Costanzo, *Fonti della poesia campaniana* (1953), in *Studi critici*, Roma 1955; N. Bonifazi, *D. Campana*,Roma 1964. Mentre l'interpretazione «fiorentina», legata per un verso alla lettura di C. Bo e per un altro a quella di G. Contini, si continua con gli studi di P.Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, Firenze 1965 e *Capitoli di una storia della poesia italiana*, ivi 1968, con quelli di O. Macrì, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, ivi 1956 e di S. Ramat, *La pianta della poesia*, ivi 1972. La rivalutazione di Campana come poeta radicalmente innovatore ed espressionista, capace di enorme «tensione morale» e di «sabotaggio culturale» è dovuta a E. Sanguineti, nella prefazione alla *Poesia italiana del Novecento* cit. Un'equilibrata monografia è quella di G. Galimberti, *D. Campana* cit.: dello stesso è la voce *Campana*, in *Dizionario critico della letteratura italiana* cit.

5. Opere di C. Rebora: *Per un Leopardi mal noto*, Roma 1910; *G. D. Romagnosi nel pensiero del Risorgimento*, ivi 1911; *Frammenti lirici*, Firenze 1913; *Canti anonimi*, Milano 1922; *Le poesie 1913-47*, a cura di P. Rebora, Firenze 1947; *Curriculum vitae*, a cura di V. Scheiwiller, Milano 1955; *Canti dell'infermità*, ivi 1957.

6. La produzione poetica di A. Onofri si estende dal 1907 alla morte, con numerose raccolte cui si sono venute ad aggiungere le postume. Una bibliografia dell'opera e della critica è in S. Salucci, *A. Onofri*, Firenze 1972; fra le interpretazioni critiche recenti cfr. S. Ramat, op. cit., pp. 244-53. I moduli stilistici di Onofri hanno avuta una lunga persistenza; cfr. le prose liriche di T. Scialoja (*I segni della corda*, Caltanissetta 1952).

Opere di D. Valeri: *Le gaie tristezze*,Palermo 1913; *Poesie vecchie e nuove*, Milano 1930; *Scherzo e finale*,ivi 1937; *Tempo che muore*,ivi 1942; *Terzo tempo*, ivi 1950; *Poesie*, ivi 1962; *Verità di uno*, ivi 1970.

Su D. Valeri traduttore e saggista, cfr. V. Zambon, *La poesia di D. Valeri*, Padova 1968 e la voce, a cura di G. Todo Rodinis, in *Dizionario critico della letteratura italiana* cit.

Fra gli scritti più rilevanti su di lui, cfr.: *Brixen-Idyll* di G. Debenedetti, in appendice alle *Poesie* cit. e la lettura *Per una antologietta di D. Valeri* di L. Baldacci [1972], ora in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze 1974, cui si deve l'interpretazione di Valeri da noi accolta.

* [In taluni casi i testi citati non per esteso da Fortini fanno riferimento a indicazioni bibliografiche presenti in altri volumi della Lil (n.d.c.)].

II. Umberto Saba

1. *Il «Canzoniere»*.

La difficoltà – o l'ingannatrice facilità – che oggi accompagna la lettura della poesia di Saba viene prima di tutto dal manifesto carattere autobiografico del suo *Canzoniere*, che è parallelo a una lunga esistenza, e che non è davvero facile afferrare nella sua complessa architettura e articolazione. Si aggiungano anche la condizione periferica di questo poeta – per linguaggio, ascendenze culturali e contenuti – e la sua differenza e distanza dalle correnti più visibili del nostro Novecento. Ai suoi inizi Saba sembra compitare variazioni di scuola su temi di stupefazione e meditazione sentimentale tardoromantica, nella sfera degli affetti e dei quadretti di natura; eppure si tratta già della scoperta di un tono suo, non riducibile a quello naturalistico o crepuscolare. Col procedere degli anni e anche nella misura in cui entra in contatto con la poesia dei «vociani», tra i quali si sentiva tuttavia «di un'altra spece», egli comincia a rendersi conto che gli arcaismi linguistici, di derivazione scolastica, dovuti soprattutto alla situazione di frontiera della sua città natale, avrebbero potuto costituire un punto di forza per la sua poesia, bisognosa di uno schermo e di una mediazione proprio per la sua natura autobiografica e autoanalitica. Egli capì che la metrica tradizionale, la fedeltà alla rima, anche la più trita, sarebbero stati strumenti preziosi per svolgere una sua esigenza di romanzo autobiografico, lirico più che propriamente psicologico, e cioè narrativo, mediante una raffigurazione di sentimenti e di oggetti.

1883:	9 marzo: nasce a Trieste da padre di origine veneziana e madre ebrea. Il padre, di cognome Poli, aveva abbandonato la moglie prima che Umberto fosse nato.È tenuto a balia da una contadina di origine slava, Peppa Saba. Dal cognome di lei trarrà lo pseudonimo di Saba (in ebraico: pane).
1903:	pubblica *Il mio primo libro di poesie.*
1907-08:	compie il servizio militare a Salerno.
1909:	si sposa con Lina. Scrive le poesie di *Trieste e una donna.*
1910:	conosce a Firenze l'ambiente della «Voce».

1912: pubblica *Coi miei occhi* nelle edizioni della «Voce».

1918: acquista a Trieste una libreria antiquaria.

1921: pubblica a proprie spese la I edizione del *Canzoniere.*

1928: pubblica *Preludio e fughe* nelle edizioni di «Solaria». G. Debenedetti ne interpreta l'opera come «romanzo psicologico».

1934: pubblica *Parole.*

1944: da Roma si trasferisce, per sfuggire alle persecuzioni razziali, a Firenze, dove vive nella clandestinità i mesi precedenti la liberazione della città.

1945: vive tra Milano e Roma. Compone *Scorciatoie e raccontini.* Presso Einaudi pubblica una nuova edizione del *Canzoniere*, accresciuta di tutta la sua opera poetica successiva al 1921.

1957: 25 agosto: muore a Gorizia, in una clinica, dopo aver trascorso a Trieste gli ultimi anni.

1961: V e definitiva edizione del *Canzoniere,*

1954: si pubblica la raccolta delle prose.

1975: si pubblica *Ernesto*, opera narrativa che l'autore volle postuma.

In questo senso, per l'uso metaforico di tutta la sfera del sentimento e della rappresentazione, Saba può esser fatto rientrare nel simbolismo europeo; ma solo in questo, e molto ristretto, senso. Valgono per lui le medesime limitazioni che sono state fatte per il simbolismo di Pascoli (da P. Bonfiglioli). Anche in Saba c'è una resistenza dell'oggetto a fondersi nel soggetto. Il naturalismo originario non viene mai oltrepassato. Pascoli offriva, è vero, un modello; e anche certo Carducci, e alcuni dei suoi imitatori. Ma Saba riesce a fondere le tonalità e gli argomenti del quotidiano e dell'umile (e il gusto di idillio e di bozzetto) con il discorso dei sentimenti. Non c'è alcun atteggiamento eroico, nessuna interrogazione del mistero; la cultura germanica che si disegna dietro Saba non è quella del decadentismo e del simbolismo bensì quella tardoromantica, ad esempio, di un Heinrich Heine, che (come Carlo Muscetta ha messo in evidenza) era stato un lievito anche per altri poeti del secondo Ottocento italiano. Quell'anacronismo è insomma una scelta stilistica.

In uno scritto del 1911 Saba aveva preso posizione contro D'Annunzio in nome della «onestà» dei poeti, intendendo per onestà la fedeltà alla rappresentazione «vera», di sentimenti autentici e non immaginari o retorici. Ma quei sentimenti e quella autobiografia erano legati, come si è detto, a problemi psicologici, a domande sul «chi sono?» rispetto agli altri

uomini, non alle più solenni domande della metafisica o della storia. Leopardi ha offerto a Saba alcuni schemi formali ma non ha nessun altro rapporto con lui. La cultura triestina del primo quinquennio del secolo (basti pensare a Italo Svevo) riceveva da altra parte di Europa, e soprattutto da Vienna, temi e problemi, appunto di psicologia del profondo; che nel resto d'Italia erano scarsamente avvertiti. L'oggetto della lirica sabiana sarà dunque l'analisi e la descrizione di se stesso e la rappresentazione dei personaggi e delle realtà esterne (urbane e naturali: la città di Trieste soprattutto), come pretesti di riflessioni e di passione, di piacere e di dolore:

I.

CITTÀ VECCHIA

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.
Qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà.
Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore,
la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
sono tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.
Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la via.

L'idea che il poeta Saba si fa di se stesso è, per un lato, quella di un uomo come tutti gli altri, che non ha né gusti né

desideri eccezionali e che aderisce ai piaceri e ai doveri del suo ceto, quello della piccola borghesia commerciante di una città fondata sulla eticità del lavoro e sul piacere di vivere; per un altro lato, egli ha creduto di scoprire una ferita dolorosissima, una situazione di sofferenza, celata nell'inconscio, determinata dai traumi d'infanzia (il rapporto con la madre), ma anche universale come il peccato originale e legata alla «brama», sostantivo che per Saba è la versione letteraria del termine freudiano di *libido*. Si veda per questo una rivelatrice poesia:

II.

IL TORRENTE

Tu così avventuroso nel mio mito,
così povero sei fra le tue sponde.
Non hai, ch'io veda, margine fiorito.
Dove ristagni scopri cose immonde.
Pur, se ti guardo, il cor d'ansia mi stringi,
o torrentello.
Tutto il tuo corso è quello
del mio pensiero, che tu risospingi
alle origini, a tutto il forte e il bello
che in te ammiravo; e se ripenso i grossi
fiumi, l'incontro con l'avverso mare,
quest'acqua onde tu appena i piedi arrossi
nudi a una lavandaia,
la più pericolosa e la più gaia,
con isole e cascate, ancor m'appare,
e il poggio da cui scendi è una montagna.
Sulla tua sponda lastricata l'erba
cresceva, e cresce nel ricordo sempre,
sempre è d'intorno a te sabato sera;
sempre ad un bimbo la sua madre austera
rammenta che quest'acqua è fuggitiva,
che non ritrova più la sua sorgente,
né la sua riva; sempre l'ancor bella
donna si attrista, e cerca la sua mano
il fanciulletto, che ascoltò uno strano
confronto tra la vita nostra e quella

della corrente.

Ma anche accade che, per la furia della propria «brama» narcisistica, gli amori del poeta (in particolare quelli che hanno per tema *Lina la cucitrice*, la moglie, in *Trieste e una donna*) abbiano, nella invenzione verbale, una immediatezza straordinaria, un accento nudo e quasi insostenibile:

III.

[DICO AL MIO CUORE…]

Dico al mio cuore, intanto che t'aspetto:
Scordala, che sarà cosa gentile.
Ti vedo, e generoso in uno e vile,
a te m'affretto.
So che per quanto alla mia vita hai tolto,
e per te stessa dovrei odiarti.
Ma poi altro che un bacio non so darti
quando t'ascolto.
Quando t'ascolto parlarmi d'amore
sento che il male ti lasciava intatta;
sento che la tua voce amara è fatta
per il mio cuore.

Eppure quegli amori, come altre e più ambigue o gravi esperienze (vita militare, amicizie; poi, in età ormai avanzata, le vicende della città e dell'Europa attraverso la dittatura, la guerra e il dopoguerra), sono anche assunti e accettati secondo una convenzione che è, appunto, quella dell'*ethos* borghese e dei cosiddetti sentimenti eterni. E tutto questo sembra ruotare intorno a un centro oscuro, a un'assenza tormentosa, una nevrosi, un morbo diffuso, una malattia che traluce dietro la salute lirica. «O mio cuore dal nascere in due scisso/ quante pene durai per uno farne!/ quante rose a nascondere un abisso!» questo epigrammatico *Secondo congedo* è del 1929; ma il vero Saba non ha mai cessato dal ripetere in cento forme il tema della doppia origine biografica, della scissione, della contraddizione (e della reversibilità) dei sentimenti. Una interpretazione solo psicologica di Saba è quindi necessaria ma insufficiente a comprendere il senso della sua poesia. La poesia di Saba, si potrebbe dire, esiste nella tensione spesso straordinaria (tensione radicalmente estraniante) fra il discorso

ragionativo e comunicativo (dove il poeta dichiara, afferma, esclama, dimostra) e la messa in scena «poetica» e letteraria della versificazione, della istituzione poetica accettata come tale:

IV.

CUCINA ECONOMICA

Immensa gratitudine alla vita
che ha conservate queste care cose;
oceano di delizie, anima mia!
Oh come tutto al suo posto si trova!
Oh come tutto al suo posto è restato!
In grande povertà anche è salvezza.
Della gialla polenta la bellezza
mi commuove per gli occhi; il cuore sale,
per fascini più occulti, ad un estremo
dell'umano possibile sentire.
Io, se potessi, io qui vorrei morire,
qui mi trasse un istinto. Indifferenti
cenano accanto a me due muratori;
e un vecchietto che il pasto senza vino
ha consumato, in sé si è chiuso e al caldo
dolce accogliente, come nascituro
dentro il grembo materno. Egli assomiglia
forse al mio povero padre ramingo,
cui maledìva mia madre; un bambino
esterrefatto ascoltava. Vicino
mi sento alle mie origini; mi sento,
se non erro, ad un mio luogo tornato;
al popolo in cui muoio, onde son nato.

Dietro gli endecasillabi e i settenari, come dietro le relazioni di analogia determinate dal gioco delle rime, sta l'intento della «poeticità» come categoria tradizionale; allora le forme logore, le inversioni, i troncamenti, tutta la strumentazione retorica serve a mettere in evidenza non già l'unità ma anzi la disunione fra contenuti tematici e apparenze istituzionali. C'è un involontario elemento parodico, in questa poesia, che diviene visibile soprattutto nelle sequenze

endecasillabiche effuse e sonore, quando Saba ambisce a costruzioni complesse e sbagliate (come la collana di sonetti *I prigioni* o il poemetto *L'uomo)*. Eppure di questo Saba fa la sua forza. Il suo linguaggio è appunto costituito da un complesso falsetto, composto di residui di linguaggi appassiti (non escluso quello del melodramma, come Saba spesso non ha mancato di sottolineare). Si pensi, per un esempio, a una poesia di *Cuor morituro* (1925-30) che si intitola *Il canto dell'amore* e reca il sottotitolo *Una domenica dopopranzo al cinematografo*. Saba si sottrae senza sforzo a una situazione crepuscolare; e come questi versi sono in verità lontanissimi dall'ironia crepuscolare: «Dì, non ricordi la maglia arancione,/ e dello stesso colore un berretto/ che la faceva simile ad un'arancia?/ Dì, non ricordi la piccola Erna?». Basta un nonnulla, l'iperbato nel secondo verso; e siamo molto lontani dalle operazioni, ad esempio, tipiche di Gozzano. Il grande *pathos* della poesia sabiana, il suo lato oscuro e conturbante, consiste proprio in questa preliminare illusione di sopravvivenza della istituzione lirica nonostante l'uso di una materia visiva, sentimentale e intellettuale, che la letteratura contemporanea stava, per così dire, versando alla prosa; alla prosa d'arte, vogliamo dire, o narrativa o diaristica. Lo stile di Saba è tutt'altro che umile; ma, a differenza di quello di tanta poesia degli anni Trenta, non va verso il dimesso-sublime. E quando, sotto l'influenza della poesia prima montaliana e poi ermetica, fra il 1923 e il 1943, Saba sessantenne tenta (nella raccolta *Parole*) il tono alto, i risultati sono spesso egregi solo perché gli era impossibile abbandonare del tutto la propria vena intimamente effusiva.

L'universo sabiano è di incontri urbani, di elementi della natura (mare, cielo, uccelli, animali domestici, piante) ma sentiti sempre in funzione della città e dell'uomo, del lavoro, della vitalità in esso, e del piacere sensuale dei corpi adolescenti, per nascondere e insieme rivelare la mortalità che la rode («come/ tutto fosse d'esistere felice»). La tragedia è rimossa nell'ordine del privato, la musicalità e il velo letterario debbono vincere e così riaffermare l'operosa dignità umana. Si è parlato di poetica dell'uomo privato e domestico (Baldacci), di poesia borghese; ma anche di rappresentazione epico-lirica del mondo e di poesia classica perché capace di passare

dall'interpretazione della realtà comune a quella della vita solitaria e viceversa. Un esempio di questa capacità è nelle dodici *Fughe*:

V.

[IO NON SO PIÙ DOLCE COSA…]

1) Io non so più dolce cosa
di ascoltarti, chiara voce.
Ma se nulla a te non nuoce,
ecco, esaudi quanto chiedo.
Te che ascolto e che non vedo
sei, celata, una fanciulla?
Se tal sei, dalla tua culla
d'aria scendi al mio richiamo.
La tua faccia veder bramo,
senza lei m'è il giorno oscuro.
Tanto bella io ti figuro
come dolce a udirti sei.
La tua bocca io bacerei,
tenerezza che tu ignori.
Uno fare di due ardori,
io non so più dolce cosa.
2) Io non so più dolce cosa,
né più vana, amico errante.
Parla un angelo, e un amante
in lui pinge il tuo desio.
Oh t'inchina invece al mio,
che di solo udirti ho sete.
D'onde vieni, a quali mète
sei rivolta, io dir ti prego.
All'abbraccio te non lego
d'un mortale, aereo fuoco.
Ma dimora ancora un poco
qui con noi, fra terra e cielo.
Forse invan mirarti anelo?
Non hai corpo, non hai viso;
non sei forse che un sorriso.
Parla, amica, oh parla ancora!

3) Parla tu, gentile, ancora,
se di udirmi ancora agogni.
Non m'hai forse nei tuoi sogni
prima d'ora mai raggiunta?
Quando in ciel l'aurora spunta?
Nella veglia che beata
chiama questi, e n'ha celata
la sua nausea egli, il disgusto.
Nata son dal suo disgusto,
nata son dal tuo tormento:
tanto viva esser mi sento
quanto amate il viver mio.
Ma se voi tacete, anch'io,
ecco, in aere mi risolvo;
con voi libera m'evolvo,
muoio libera con voi.

Il punto dolente e arduo, per una lettura di Saba, è probabilmente nel rapporto fra alcuni fondamentali elementi formali (lessico e sintassi, strutture metriche, tematica dell'occasione, sistema delle referenze culturali, metafore ricorrenti, gradi del sistema simbolico, struttura della singola raccolta e delle raccolte nel loro insieme) e la realtà socio-storica che, col suo sistema di valori e di oggetti, il poeta ha deliberatamente assunta a proprio codice figurativo. Ma dopo cinquant'anni di indagini critiche si può affermare con qualche certezza che la società triestina fra il 1890 e il 1911 era a tal segno diversa da quella che faceva da sfondo alla coeva cultura nei centri letterari della penisola da esercitare sul linguaggio poetico di Saba una vera e propria funzione stilistica. Nelle raccolte della maturità, cosciente ormai degli effetti di distanza e di «attenuazione classica» di cui è capace, Saba interpone i suoi luoghi stilistici, arcaizzanti e appena ironici, fra l'oggetto e il lettore. Se in *Trieste e una donna* (1911-12) aveva potuto, con avventurosa vigoria, congiungere versi di solenne enfasi, ricchi di inversioni, iperbati e chiasmi, con altri tutti tessuti di scelte lessicali umili, secondo un uso del linguaggio aulico assai prossimo a quello del melodramma, in vecchiaia le figurazioni del sempre più atroce presente storico (come nella celebre lirica *Teatro degli Artigianelli*, del

1944) acquisteranno dagli echi di quel linguaggio una leggerezza decorativa e una tonalità sapienziaria.

2. *Le prose.*

Né Saba è stato soltanto il poeta del *Canzoniere.* Un analogo atteggiamento verso l'esistenza è nelle pagine di prosa di *Scorciatoie e raccontini.* Il periodare conserva, anzi accentua, quella ricchezza (e talora abuso) di incidentali che è una costante della sua scrittura poetica; serve a smorzare ogni tentazione di eloquenza, a corredare la narrazione di tutto un meccanismo di attenuazioni che non però diminuisce, anzi, la fermezza delle asserzioni. Poiché l'intelligenza assai penetrante (anche se unilaterale) di Saba si vuole assertiva; e le sue narrazioni implicano sempre un giudizio di tipo morale. Il quadro delle sue referenze culturali anticipava su quello della società intellettuale italiana per quanto era della psicanalisi – teoria e dottrina che gli divenne, poco a poco, una sorta di strumento col quale si credeva capace di interpretare l'intero universo – ma, per tutto il resto, non era davvero troppo largo. Tanto più pregevole risulta anche per questo la paradossale autointerpretazione che egli intitolò *Storia e cronistoria del «Canzoniere*», scritta nella persuasione che la sua poesia non fosse stata adeguatamente compresa dai critici. Vi si assiste a uno sdoppiamento: un personaggio – che tuttavia non si prefigge compiti propriamente critici – vi parla delle poesie di un *alter ego*,preoccupandosi soprattutto di certificarne la veridicità, ossia la corrispondenza a circostanze, sentimenti ecc. oggettivamente avvenuti o dati.

Il racconto *Ernesto*, pubblicato diciotto anni dopo la morte del poeta, è stato salutato da una parte della critica come un capolavoro. Il passo moraleggiante della prosa è quello di *Scorciatoie e raccontini*, l'intento è quello di rendere normale, di sottrarre al morboso o all'oscuro, una vicenda – probabilmente autobiografica – di omosessualità adolescente.

3. *Significato del realismo di Saba.*

Si capisce che il «realismo» di Saba abbia potuto indurre non pochi lettori nell'illusione di una «salute» da opporre ai morbi del novecentismo e dell'ermetismo. Crediamo invece che un senso di questa poesia sia, al contrario, quello di

rivelare (e compiangere) una radicale infermità. Non è il «male di vivere» di Montale, né la «morte» di Ungaretti, dimensioni tragiche della coscienza; bensì una scissione dolorosa del soggetto, una condizione cronica e diffusa che può essere blandita dalla parola non però risolta né elusa. Nelle poesie di Saba la realtà urbana e civica non è soltanto una rete di evocazioni: è una difesa. Come per nessun altro poeta del nostro tempo, la tribù umana esiste per lui e occupa tutto intero l'orizzonte. Il «mistero» è reale, ma non è costitutivo dell'intera realtà – come per Pascoli e Gozzano – bensì solo dell'uomo: è il mistero familiare, il nesso edipico. Ne viene che alla nostalgia provata dal poeta per una società più stabile e più protetta («nel divino per me milleottocento») faccia eco nel lettore della seconda metà del XX secolo un'altra nostalgia, quella per il modo sabiano di intendere l'esistenza. Tale eco è frequente nei critici che dichiarano Saba massimo protagonista poetico del Novecento: pur nella sua «infermità» umanissima egli viene inteso, come si è detto, quale poeta di un mondo riconoscibile, un mondo di «tutti i giorni». Si veda, come esempio, l'interpretazione, tutt'altro che tragica, che egli dà della guerra: è una «burrasca ignobile», un'orribile condizione temporanea, contrapposta alla pace come norma. Non diversamente da molti italiani della sua generazione (e anche dei perseguitati ebrei), Saba è incapace di interpretare la seconda guerra mondiale e il genocidio hitleriano in una luce di catastrofe assoluta. Si sono lette strazianti pagine di diario di ebrei triestini che nel fondo di un campo di sterminio continuavano a impiegare le categorie mentali della piccola borghesia colta dalla quale provenivano.

Ebbene, l'accento più prezioso della maggiore poesia sabiana consiste proprio nella capacità di rappresentare quell'universo di oggetti, persone e sentimenti in una luce che non è già quella crepuscolare, ossia di una transizione truccata da permanenza (e Saba infatti non amava né Gozzano né i crepuscolari), ma pomeridiana, ancora tutta attiva seppure già pronta alla propria dissoluzione. Il pomeriggio è infatti l'ora topica di Saba:

L’ORA NOSTRA

Sai un’ora del giorno che più bella
sia della sera? tanto
più bella e meno amata? È quella
che di poco i suoi sacri ozi precede;
l’ora che intensa è l’opera, e si vede
la gente mareggiare nelle strade;
sulle moli squadrate delle case
una luna sfumata, una che appena
discerni nell’aria serena.
È l’ora che lasciavi la campagna
per goderti la tua cara città,
dal golfo luminoso alla montagna
varia d’aspetti in sua bella unità;
l’ora che la mia vita in piena va
come un fiume al suo mare;
e il mio pensiero, il lesto camminare
della folla, l’artiere in cima all’alta
scala, il fanciullo che correndo salta
sul carro fragoroso, tutto appare
fermo nell’atto, tutto questo andare
ha una parvenza d’immobilità.
È l’ora grande, l’ora che accompagna
meglio la nostra vendemmiante età.

Abbiamo detto della valutazione conservatrice che è stata data di questo poeta; si aggiunga, non contrapposto ma adiacente a quella, il particolare favore goduto da Saba presso larga parte degli intellettuali della sinistra italiana negli anni Cinquanta: egli è parso incarnare un recupero-conservazione di valori che sembrava, allora, possibile ancora nell’ordine del «realismo». E si veda invece il modo tenuto dalla sua lezione per fruttificare nella poesia successiva: gli elementi della cordialità e della «umanità» sabiana ora tornano nella poesia di Vittorio Sereni e in quella di altri, più giovani poeti, ma ormai come trasformati in frammenti angosciosi, circondati da tenebre ben più terribili di quelle di Maeterlinck e di Pascoli perché rivelatesi tenebre storiche; oppure porgono, come in Sandro Penna, la loro affabilità apparente e cantabilità

all’evocazione di una capitale fuori del tempo e alle frontiere della colpa. C’è poi un Saba più grande e austero che non ha lasciato, per ora, eredi; pensiamo a questa lirica dell’ultimo decennio:

II.

VECCHIO E GIOVANE

Un vecchio amava un ragazzo. Egli, bimbo
– gatto in vista selvatico – temeva
castighi a occulti pensieri. Ora due
cose nel cuore lasciano un’impronta
dolce: la donna che regola il passo
leggero al tuo la prima volta, e il bimbo
che, al fine tu lo salvi, fiducioso
mette la sua manina nella tua.
Giovinetto tiranno, occhi di cielo,
aperti sopra un abisso, pregava
lunga all’amico suo la ninna nanna.
La ninna nanna era una storia, quale
una rara commossa esperienza
filtrava alla sua ingorda adolescenza:
altro bene, altro male. «Adesso basta –
diceva a un tratto; – spegniamo, dormiamo».
E si voltava contro il muro. «T’amo –
dopo un silenzio aggiungeva – tu buono
sempre con me, col tuo bambino». E subito
sprofondava in un sonno inquieto. Il vecchio,
con gli occhi aperti. non dormiva più.
Oblioso, insensibile, parvenza
d’angelo ancora. Nella tua impazienza,
cuore, non accusarlo. Pensa: È solo;
ha un compito difficile; ha la vita
non dietro, ma dinanzi a sé. Tu affretta,
se puoi, tua morte. O non pensarci più.

Saba non va letto solo nei suoi momenti, come questo ora citato, altissimi; ma in tutta la sua opera di poeta. L’impossibilità di separare le composizioni più riuscite da quelle meno riuscite, a differenza di quanto avviene con altri

poeti del nostro secolo, è una prova della complessa coerenza del mondo sabiano. Un modo unitario di vedere il mondo ci ricompone continuamente quel che continuamente si presenta «in due scisso». Attraverso il *Canzoniere* appare chiaro un intento che oltrepassa la forma ottocentesca della raccolta di liriche verso la narrazione complessiva di un destino, di un ambiente, di una città. Ma, nello stesso tempo, l'autore non manca di farci sentire continuamente, mediante il ricorso a suoi propri luoghi comuni, che tutto quello di cui ci sta parlando è ordinato attraverso la responsabilità e la dignità poetica. In questo senso il *Canzoniere* è un'opera di poesia eccezionale e solitaria, una sorta di supremo omaggio all'interpretazione lirica della vita quotidiana: e, nello stesso tempo, la sua compattezza e solidità formale risultano determinate e delimitate da quella che dobbiamo chiamare la cultura sabiana, il suo orizzonte storico. L'amichevole concretezza e icasticità di quel mondo non sarebbe concepibile senza un quadro di riferimenti e di idee generali sull'uomo e la società, sull'amore e la morte, sulla città e la solitudine che, sebbene più di quello di molti suoi contemporanei disposto ad apporti non tradizionali, ci appare, nella sostanza, privo di latitudine e persino di dubbi fecondi. Ecco finalmente perché le più ambiziose composizioni sabiane (come le *Fughe*),dove si persegue un disegno di significati più ampi, perdono in evidenza quel che vogliono guadagnare in sottigliezze melodiche e psicologiche. Saba va assunto intero, con il suo profilo talvolta sgradevole, con la sua parte oscura, debole, nevrotica e perfino malsana. Solo l'ampiezza del suo testo complessivo consente infatti al lettore di afferrare la cadenza fondamentale della sua poesia, anche quando dovesse farsi meno perspicua, col passare dei decenni, la rete dei rapporti linguistici che il «falsetto» di Saba aveva reso possibile.

È difficile, oggi, trovare una risposta alla difficoltà – o alla ingannatrice facilità – che accompagna la lettura di Saba, senza risalire al critico che ne salutò per primo il genio poetico, ossia Giacomo Debenedetti. Dopo quarant'anni di vicinanza ai suoi versi, egli così riassumeva i motivi profondi delle differenze radicali fra quella di Saba e la maggior parte della poesia del nostro secolo.

> Le parole in lui si presentano, naturalmente, come i segni necessari delle cose che egli vuole dire. Sono, o appaiono, come imposte direttamente dalla cosa: una rosa non può chiamarsi che rosa, una lacrima non può chiamarsi che lacrima. Le cose di tutti i giorni non possono che presentarsi col loro nome di tutti i giorni. Ma c'è anche un'iniziativa, una responsabilità del poeta nell'assumere quella nomenclatura ordinaria; c'è una sua intenzione nel farci giungere quelle parole come veicoli di un suo pensiero o di un suo sentimento. Cioè, egli ha anche compiuto una scelta di quelle parole, delle parole nomenclatrici. Come conciliare la necessità oggettiva di quelle parole, in quanto nomi imposti dalle cose che appaiono nella poesia, con la libera scelta del poeta? La libera scelta del poeta si è esplicata in una limitazione del lessico, in una riduzione del vocabolario al minimo indispensabile e quotidiano. […]
>
> Il prevalere dell'elemento ritmico conferma che la poesia di Saba è un discorso a regime relazionale. Cioè la singola figura ritmica conta meno di per se stessa, conta meno per l'appagamento che essa produce in noi, che per l'attesa che essa crea delle successive. È anch'essa il tramite di un collegamento. […]
>
> Se leggiamo una qualunque delle liriche o dei tratti riusciti di Saba, vedremo appunto come la parola non sia (come sarà tra gli ermetici), una sorta di missile partito da un fondo ignoto e destinato a perdersi nell'infinito dopo di averci sfiorati o ad entrare in un'orbita che sfida il nostro calcolo: l'immagine, usata d'altronde con molta parsimonia, spesso anzi non usata affatto, non sia comunque, quando si presenta, una scommessa pro o contro significati analogici a cui accenna (i significati anzi sono tutti espliciti ed espressi) (G. Debenedetti, *Poesia del Novecento*, Milano 1974).

E tale formula del «regime relazionale» è molto prossima a quanto era stato detto da Carlo Muscetta: «Inserire il canto in un racconto equivaleva a ricercare la lirica nell'epica, le ragioni dei soggetto nella necessità del mondo oggettivo […] (introduzione all'*Antologia del «Canzoniere*», Torino 1963, p. LI).

Saba continua, a vent'anni dalla sua morte, a confermare la tenacia della resistenza che le forze poetiche italiane del nostro tempo hanno opposto all'accettazione delle ideologie avanguardistiche, per mandato tacito di una parte grande delle energie sociali impegnate nella lotta di classe. Quelle voci poetiche e inattuali, che si danno il cambio fino ai nostri giorni sono, fra l'altro, il segno della differenza fra la nostra vicenda nazionale e quella di altri paesi dell'Occidente, uno dei pegni che certificano non necessario il passaggio attraverso le forme e le fasi storiche vissute da quei paesi, e possibile invece il loro superamento verso altra storia.

I. *Città vecchia*, dal *Canzoniere*, Torino 1961, p. 81.

2. *città vecchia*: la parte più antica di Trieste.

7-8. *detrito…mare*: dove tanto le merci quanto gli uomini sono di infima qualità, scorie e rifiuti, residui di quanto è commerciato nel porto.

9-10. *l'infinito…umiltà*: la dimensione infinitamente grande degli uomini, il loro valore si rivela nella pochezza (gli *umili* del v. 20) sociale e nella miseria.

12. *bega*: litiga.

13. *dragone*: soldato di cavalleria.

19.*il Signore*: in un senso non confessionale, si intenda qui uno spirito supremo che vive nella coscienza e nei comportamenti di tutti.

II. *Il torrente*, dal *Canzoniere* cit., p. 78.

Poesia esemplare del Saba di *Trieste e una donna* (1910-12); pochi endecasillabi appena pausati da due settenari e da due quinari. Il torrente lungo il quale il ragazzo era accompagnato dalla madre (che confrontando sentenziosamente la vita umana alla sorte dell'acqua corrente infondeva nel bimbo austerità e tristezza) è qui un simbolo (ma anche un'allegoria) rivissuto nel ricordo. Fin dal v. 1 si parla infatti del *mito* che aveva trasformato in *avventuroso* il torrentello che, nella realtà, è *povero*; e la similitudine col *corso* del *pensiero* è apertamente dichiarata. La densità patetica è data dall'antitesi di due presenze femminili, quella che si concentra nel nesso di aggettivi *nudi-pericolosa-gaia*, e cioè la *lavandaia*, una immagine (quale che fosse l'intenzione cosciente del poeta) di libertà e di piacere, di *forte* e *bello*; e quella, antitetica alla prima, del sacrificio, della disillusione (e repressione) rappresentata dalla madre, e dalla sera del sabato (che il verso di Leopardi ha connotato di oscure premonizioni ma che forse qui si presenta non come inizio ma come fine di un giorno festivo, il sabato ebraico). Il centro emotivo della poesia è spostato verso la negatività, fin dai vv. 4 (*cose immonde*) e 5 (*ansia*), e si rivela nelle ripetizioni lente dei vv. 18-20 (*cresceva, e cresce* […] *sempre, sempre, sempre* e, ancora al v. 23, *sempre)*. I luoghi lessicali e ritmici di una tradizione (il *margine fiorito*, il *cor d'ansia mi stringi, l'avverso mare*) ridotta a convenzione da libretto di opera lirica hanno il compito di distanziare la violenza patetica. Si veda come i periodi sono costruiti nel rispetto dei nessi razionali, con il gioco delle relative e delle subordinate, fino agli *enjambements* degli ultimi cinque versi che debbono solo alle rime e agli arcaismi (*ancor bella, fanciulletto*) il tremito patetico della forma dimessa, in cui la prosasticità è spinta sino all'ironia (*uno strano/ confronto*).

III. Dal *Canzoniere* cit., p. 123.

2. *cosa gentile*: scordarla sarà azione degna.

3. *in uno*: a un tempo, insieme.

6. *odiarti*: la lettura metrica esige un quadrisillabo, più intenso perché rallentato.

10. *il male*: da essa compiuto; o, anche, quello che il poeta le arreca.

È una delle liriche della sequenza *Trieste e una donna* («Trieste è la città, la donna è Lina»), omaggio a un modo di essere che è di pienezza morale perché sentito come vitale e spontaneo. La donna che il male lascia *intatta* è, sì, la donna amata, ma anche è la poesia, come immediatezza sapiente. La contraddizione (*generoso* […] *e vile*) dell'autore, che qui ritrova la limpida stupefazione di Catullo («odi et amo»), è anche dell'oggetto (*intatta* e *amara*). L'amore e l'amarezza sono una cosa sola ossia il desiderio consapevole della verità.

IV. *Cucina economica*, dal *Canzoniere* cit., p. 393.

2. *care cose*: come la *cucina economica* di cui parla il titolo. Esse erano, e ancora sono, ristoranti e mense dei poveri, istituiti dai comuni o da enti caritatevoli.

Questa poesia vive su due registri: uno, esclamativo, è di rapimento per un'occasione di conferma e di ritorno (i primi cinque versi e, in forma più ragionata, i vv. 9-12); l'altro è quello che nomina esseri e cose (vv.13-7). Nell'ultima parte la realtà circostante (il *vecchietto*) è scoperta come la causa della *delizia*, della *bellezza*, del *sentire*: in quella si sovrappongono velocemente i riferimenti alle età dell'uomo (e del poeta), alla tragedia dell'inconscio e a quella familiare dell'autore (*vecchietto, nascituro, grembo materno, padre, mia madre, bambino)*. È un ritorno ad una pregressa identità; e dunque, per accentuare il *mio* del v. 22 con la cesura, il poeta accetta anche l'opacità di quel *se non erro.* L'identità come beatitudine non è solo nella certezza che *tutto al suo posto è restato*: è nell'accettazione delle contraddizioni (*gratitudine alla vita* e: *qui vorrei morire* […] *muoio* […] *son nato*). Una continua contraddizione sostiene i ventitré versi: quella fra la tonalità esaltata, enfatica, fatta di iterazioni (*Oh come* […] *Oh come* […] *Io* […] *io qui* […] mi *sento* […] *mi sento*) e la tonalità esplicativa e ragionativa, capace di spingersi, nel dimesso, fino al burocratico *ha consumato.* La parola *popolo* finalmente – come luogo simbolico del superamento dell'individualità – compare, col suo «pathos» ottocentesco, come la definizione sintetica di quanto prima era stato detto *gratitudine,salvezza,istinto, origini.*

V. Dalla *Sesta fuga a tre voci*, in *Canzoniere* cit., p. 360.

Le dodici «fughe» di Saba (1928-29) sono composizioni che debbono il loro nome alla terminologia musicale. Nelle «fughe» musicali, uno o più temi sono svolti, secondo uno sviluppo determinato, da più «voci». Si ha la proposizione iniziale cui seguono le variazioni dei temi e una conclusione o «stretta» finale. In questa «fuga» di complessivi 336 versi Saba ha scritto sette riprese, per tre voci. In ciascuna ripresa ogni singola voce «dice» quattro quartine di ottonari.

La prima delle tre voci è di chi, estroverso in pienezza vitale, accetta il mondo dei sensi e del piacere; la seconda è di un introverso malinconico e rinunciatario; la terza è quella di una creatura musicale, contemplativa e beata di sé, probabile allegoria della poesia stessa e dei suoi doni. Stando a una testimonianza di Saba, il poemetto è anche una sorta di contrasto amoroso fra due giovani e una fanciulla.

Nell'ultima ripresa la prima voce si rivolge alla invisibile creatura che è la terza (e che canta come, nella *Tempesta* shakespeariana, cantano le voci magiche dell'isola di Prospero) per chiederle di scendere in terra e di lasciarsi amare; la seconda voce, rivolta alla prima (che chiama *amico errante*), cerca trarlo d'errore: la *fanciulla* è un *angelo* e può restare solo *fra terra e cielo*; la terza voce conclude il poema, rivelando la propria natura, paradossale come quella della poesia: essa esiste nella misura in cui gli altri, i due, la vivono e la amano e tuttavia è libera e inafferrabile.

I. *L'ora nostra*, dal *Canzoniere* cit., p. 93.

II. *Vecchio e giovane*, dal *Canzoniere* cit., p. 610.

1. *Un vecchio*: il vecchio è Saba, il ragazzo è il figlio di persone amiche che a Milano ospitavano il poeta (1945-46). Non molto tempo dopo la convivenza cui allude la poesia una malattia nervosa avrebbe colpito il giovane. Forse a quell'esito alludono i vv. 9-10: *occhi di cielo,/ aperti sopra un abisso.*

2. *in vista*: apparentemente.

6. *la prima volta*: che, per la prima volta da quando ti è occorso di camminare insieme a lei, regola il suo passo sul tuo. Ovvero: che, la prima volta che tu hai occasione di camminare in sua compagnia, ecc.

10-11.*pregava…nanna*: chiedeva al vecchio di prolungare, come fosse una cantilena che indicesse al sonno, la narrazione della sua vita.

12-15. *La ninna nanna…male*: alla sua adolescenza disordinatamente avida di conoscenze e di sensazioni, la biografia dell'autore (con la sua parte di bene e di male, bene e male diversi da quelli noti al giovane) veniva bensì comunicata, ma passata al filtro dell'esperienza del narratore.

21.*non dormiva più*: l'evocazione della propria vita – che, narrata dall'adolescente, si rivelava in una sua verità prima meno visibile e ora fissata invece *con gli occhi aperti* – non consente più il sonno al vecchio.

27.*pensarci*: l'autore ha compreso che è inutile preoccuparsi di preservare il giovane dalla dolorosità dell'esperienza. Il solo aiuto che può porgergli è la propria scomparsa o il proprio, almeno apparente, disinteresse.

La materia tragica di questo rapporto, che stabilisce una comunicazione ardua e minacciata fra due distanti età della vita, fra due amori e due inevitabili errori, è distesa in forma di breve scena e solo la stretta finale si rivolge all'autore e a noi. Nel flusso degli *enjambements* (e negli urti della sintassi che a quel flusso si oppone) Saba drammatizza, ponendoli l'uno contro l'altro, l'ultimo suo personaggio e l'ultimo autoritratto.

Bibliografia

1-3. L'opera poetica di U. Saba si legge oggi nella V, e definitiva, edizione del *Canzoniere*, Torino 1961; tuttavia è opportuno aver presente anche il travagliato percorso subito dalle singole raccolte a partire dalle *Poesie* del 1911. Le *Prose* si leggono invece in un volume edito a Milano nel 1964. Si aggiunga il racconto *Ernesto*, Torino 1975.

Per una bibliografia generale, cfr. quella a cura di F. Portinari in *U. Saba*, Milano 1963, che integra e in parte corregge quella di L. Zorn in «Galleria», gennaio-aprile 1960 (fascicolo di omaggio a U. Saba).

Dopo le approssimazioni critiche di S. Benco (prefazione alle *Poesie*,Firenze 1911), E. Cecchi (*Liriche di U. Saba*, in «La Tribuna», 27 dicembre 1912) e G. A. Borgese (*La vita e il libro*, III, Torino 1913), il primo critico che definisca la poesia di Saba è P. Pancrazi, *Classicità di Saba*,in *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze 1923. Col 1924 comincia l'ininterrotta attività critica di G. Debenedetti che in una sequenza di scritti e di lezioni (cfr. queste ultime in *Poesia italiana del Novecento*, Milano 1974) ha compiuto un notevolissimo approfondimento della personalità di Saba. Un saggio di penetrante intelligenza è quello di E. Montale, *U. Saba*, in «Il Quindicinale», I, 10 giugno 1926, pp. 1-3. Assai rilevante la polemica che proprio a proposito di Saba oppose, nel 1931, Debenedetti e il critico di più stretta osservanza crociana, A. Gargiulo (*Domande a Debenedetti*, in «Italia Letteraria», 6 febbraio 1931). Notevole anche il contributo di G. Contini, *Tre composizioni e la metrica di Saba*, in «Rivista rosminiana», XXVIII, gennaio-marzo 1934, pp. 65-9 (ora in *Un anno di letteratura*, Firenze 1942 e Torino 1975). Cfr. anche G. Mariani, *U. Saba*, in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova 1958 e G. Barberi Squarotti,*Appunti in margine allo stile di Saba*,in *Astrazione e realtà*,Milano 1960. C. Muscetta, con la prefazione all'*Antologia del «Canzoniere»*, Torino 1963, ha dato una riassuntiva valutazione storica del poeta. Oltre a F. Portinari, *U. Saba* cit., lo studio di L. Polato (*Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba*, nel volume miscellaneo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*,Padova 1966) è rilevante per un'indagine propriamente linguistica, mentre l'impiego degli strumenti psicanalitici ha dato notevoli esiti con M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino 1974.

III. Da Ungaretti agli ermetici

1. *La biografia allegorica di Giuseppe Ungaretti*.

Il cap. III e i parr. 1-5 del cap. IV seguono la linea del gusto dei «moderni» o «novecentesco» che è dominante soprattutto nel primo decennio del fascismo consolidato al potere, fra il 1925 e il 1935, quando gli si integra (e in parte ne diverge) la tendenza che fu detta dell'ermetismo; in subordine è l'altra linea che – soprattutto con i dialettali – alla prima volle opporsi. Tutto il periodo ebbe tuttavia come massimo luogo di riferimento l'opera di Ungaretti.

I suoi inizi furono di imitazione; vicini al gusto crepuscolare secondo Palazzeschi, con qualche oltranza di modi futuristi. Si leggono versi dove si pongono paesaggi e sentimenti. L'autore vuole imprimere energia scorciando, elidendo; ma aggiunge ancora troppo, commenta. I temi di quei primi versi (su «Lacerba» nel 1915) dapprima sono di un confronto fra sé e gli altri; poi prevalgono i riferimenti descrittivi. Ungaretti fissa alcuni elementi, alcuni nodi di parole e immagini che progressivamente depurerà e muterà: in questo senso il libro che viene scrivendo da allora è in verità il libro delle varianti che subiranno quasi tutti i suoi testi. Passando dall'edizione 1916 del *Porto sepolto* a quella 1919 dell'*Allegria di naufragi* e poi alla ristampa del 1923 e a quella del 1931, che reca il titolo definitivo *L'allegria*, si possono comprendere bene gli intenti di Ungaretti. Basta confrontare la versione francese (*Nostalgie*) di poesie come *Nostalgia*, datata Locvizza 28 settembre 1916; sentimentale, esplicativa, diffusa quella; questa ridotta invece all'essenziale. Ma, seppure in misura minore, un analogo processo di ininterrotta approssimazione sarà compiuto anche sui testi successivi, fra il 1930 e il 1960.

La condizione biografica (meglio si direbbe: biologica) della guerra offrì a Ungaretti la possibilità di quella riduzione («era schiacciante l'umiltà») e la scoperta di che cosa potesse essere davvero essenziale. Egli non si interroga sul perché

della guerra. Come innumerevoli volte nella storia, la diversità della condizione militare e la presenza del rischio strappano l'individuo a se stesso e lo costringono a un lungo itinerario per ritrovarsi. Ungaretti fu interventista; ma quelle sue condizioni non gli suggerirono nessun accento patriottico, eccettuati rari accenni retorici all'Italia, e all'uniforme di soldato nella quale, dice, riposa come fosse la «culla di mio padre». A differenza di un D'Annunzio, per il quale rischio e morte si compongono in mitologie nazional-patriottiche, e anche di altri testimoni lirici della guerra, come Rebora e Jahier, la sofferenza e il rischio lo inducono a una naturale fuoruscita dalla condizione storica. La funzione umana che dice «io» nei versi dell'*Allegria* sente bensì ridotta la propria umanità a oggetto o cosa, ma una tale condizione passiva e regressiva gli permette una partecipazione e, al limite, una identificazione con la realtà naturale («E piombo in me// E m'oscuro in un mio nido»; «marcare la terra/ con questo corpo»; «Colle mie mani plasmo il suolo»; «Ho sulle labbra/ il bacio di marmo»). Ungaretti si riconosce «una docile fibra dell'universo», ed è questa condizione interamente terrestre a tendersi in una esigenza di assoluto; che possiamo dire religiosa, alla luce dello svolgimento successivo della poesia ungarettiana, purché sia ben chiaro che la religiosità dell'*Allegria* non ha niente di confessionale e solo il suo senso dell'oggetto e del creaturale la disponga al futuro cattolicesimo. Mentre con tali coordinate emotive e intellettuali Ungaretti non esorbiterebbe, in sostanza, dalla diffusa cultura del tardo simbolismo, quel che ne fa invece l'inventore di un linguaggio nuovo è la capacità di violenza drammatica conferita alla sua esperienza di umiltà e di potere.

1888:	8 febbraio: nasce ad Alessandria d'Egitto da Antonio e Maria Lunardini, nativi di Lucca, e gestori di un forno.
1906:	compiuti buoni studi secondari in Alessandria, si fa amico di Enrico Pea e di Moammed Sceab, frequenta ambienti letterari e lavora come corrispondente commerciale.
1912-14:	lascia Alessandria per Parigi. Segue le lezioni di filologi come Joseph Bédier e Gustave Lanson e di filosofi come Bergson. Nel 1913 l'amico Sceab si uccide. Fa conoscenza con scrittori quali Apollinaire, Max Jacob, Papini, Palazzeschi, Soffici. Con l'inizio della guerra torna in Italia, a Milano.
1915:	primi versi su «Lacerba». Con l'entrata in guerra dell'Italia è mobilitato nel 19° fanteria.

1916: dicembre: a Udine il sottotenente Ettore Serra gli pubblica in ottanta esemplari i versi di *Porto sepolto.*

1918-20: nella primavera 1918, il suo reggimento è trasferito in Francia. Con l'armistizio si stabilisce a Parigi. Nel 1919 pubblica i versi francesi della *Guerre.* È corrispondente da Parigi per il giornale di Mussolini «Il Popolo d'Italia»; poi lavora presso l'ufficio stampa dell'ambasciata d'Italia. Sposa Jeanne Dupoix. Vallecchi pubblica, a Firenze, *Allegria di naufragi.*

1921: si stabilisce a Roma, dove collabora con l'ufficio stampa del ministero degli esteri.

1931-33: viaggia come corrispondente della «Gazzetta del popolo» e come conferenziere. Nel 1933 pubblica, a Firenze presso Vallecchi e a Roma presso le edizioni di «Novissima», *Sentimento del tempo.*

1933: pubblica un volume di *Traduzioni* (ed. «Novissima», Roma). Partecipa a un congresso del Pen club in Argentina. L'università di San Paolo del Brasile lo invita alla cattedra di lingua e letteratura italiana. Si trasferisce in Brasile.

1939: gli muore il figlio Antonietto, in età di nove anni.

1942: ritorna in Italia, entra a far parte della Accademia d'Italia, imprende l'insegnamento di letteratura contemporanea italiana all'università di Roma.

1947: pubblica *Il dolore.*

1950: pubblica *La terra promessa.*

1960: pubblica *Il taccuino del vecchio.* Viaggia in Giappone.

1968: riceve onoranze solenni in occasione dell'ottantesimo compleanno.

1970: 2 giugno: muore a Milano.

Tale violenza è ottenuta mediante l'uso enfatico della pausa sino a ridurre spesso il verso alla misura di poche sillabe e la strofa a quella della proposizione. Ai silenzi il poeta conferisce significato e valore specifici: debbono creare un'area psicologica di attesa e tensione e, nello stesso tempo, debbono costituirsi in cassa armonica dei singoli fonemi e delle sequenze verbali. Questo presuppone naturalmente che l'autore e il lettore facciano tacere tutta una propria zona di conoscenza e di sapere. Le pause di silenzio ungarettiane sono veri e propri atti di intimidazione. Non debbono essere riempite da nessuna partecipazione emotiva del lettore. Debbono essere, per così dire, ascoltate. La durata reale di una composizione è quindi di molto maggiore di quella che sembrerebbe inerire al testo. I silenzi vengono finalmente associati a tutti gli altri segni grafici che suggeriscono dizione e intonazione. Per questo la poesia dell'*Allegria* è, in senso profondo, teatrale. L'uomo così ammutolito non sarà quello del tardo simbolismo, ridotto al silenzio dalla comunione

mistica o dalla disperazione metafisica. Infatti, piuttosto che di sconfitta, la tonalità delle liriche dell'*Allegria* è d'una tensione vitale sorpresa di se stessa, sbalordita di poter esistere. «Allibire» è verbo ungarettiano, e non sta a significare spavento quanto rapito stupore. Vi sono quindi due modi di leggere quest'opera: il primo è di considerare le sue parti come altrettante unità e, dunque, incatenare le une alle altre le singole composizioni ma nel rispetto delle ancor più lunghe pause di silenzio che si dispongono fra l'una e l'altra e giustificano i titoli e le indicazioni di tempo e luogo; il secondo, invece, punta sulla lettura continuata delle sequenze. La prima interpretazione evidenzia gli attimi delle illuminazioni; la seconda, il romanzo e l'immaginaria autobiografia:

I.

SONO UNA CREATURA

Valloncello di Cima Quattro il 5 agosto 1916

Come questa pietra
del San Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
inanimata
Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede
La morte
si sconta
vivendo

II.

I FIUMI

Cotici il 16 agosto 1916

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore

di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna
Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato
L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso
Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua
Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole
Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo
Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia
Ma quelle occulte
mani
che m'intridono
mi regalano
la rara
felicità

Ho ripassato
le epoche
della mia vita
Questi sono
i miei fiumi
Questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil'anni forse
di gente mia campagnola
e mio padre e mia madre
Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
Questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto
Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo
Questa è la mia nostalgia
che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre

III.

IN MEMORIA

Locvizza il 30 settembre 1916

Si chiamava
Moammed Sceab
Discendente
di emiri di nomadi
suicida
perché non aveva più
Patria

Amò la Francia
e mutò nome
Fu Marcel
ma non era Francese
e non sapeva più
vivere
nella tenda dei suoi
dove si ascolta la cantilena
del Corano
gustando un caffè
E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono
L'ho accompagnato
insieme alla padrona dell'albergo
dove abitavamo
a Parigi
dal numero 5 della rue des Carmes
appassito vicolo in discesa
Riposa
nel camposanto d'Ivry
sobborgo che pare
sempre
in una giornata
di una
decomposta fiera
E forse io solo
so ancora
che visse

IV.

NOSTALGIA

Locvizza il 28 settembre 1916

Quando
la notte è a svanire
poco prima di primavera
e di rado

qualcuno passa
Su Parigi s’addensa
un oscuro colore
di pianto
In un canto
di ponte
contemplo
l’illimitato silenzio
di una ragazza tenue
Le nostre
malattie
si fondono
E come portati via
si rimane

L’*Allegria* è, nella sua versione definitiva, un libro eccezionalmente unitario, di una unità raggiunta attraverso tutta una serie di approssimazioni successive, dal suo esordio alla sua conclusione. Dall’iniziale atteggiamento di nostalgia si passa alla rivelazione di un rapporto assoluto con la natura, oggettivo e soggettivo, un rapporto tragico da cui scaturisce una ilarità o volontà positiva (quella che dà il titolo al volume). E oltre questa esperienza centrale, che è stata detta esperienza di sé nello spazio, ci si dispone a vedere il sé nel tempo, sospeso fra memoria e morte.

La forza vitale del libro consiste dunque nella sua concentrazione, nell’essere tutta una metonimia potente, una scheggia che ci viene posta bruscamente sotto gli occhi a testimoniare di una totalità infranta. È un duro monologo drammatico, concitato, come se una voce parlante nel vuoto producesse a sé medesima per aggregazione, e costituisse, una figura corporea.

A partire dal 1919 il lavoro di Ungaretti accoglie e contribuisce a determinare quello che fu detto «richiamo all’ordine», cioè la progressiva eliminazione degli elementi di ribellione avanguardistica e l’esplicito recupero di una tradizione, quale in Italia è sempre nel nome di Petrarca. Negli anni Venti una analoga tendenza interessò le lettere e le arti di tutta Europa. Ungaretti ne ebbe coscienza chiarissima. Il

«richiamo all'ordine» aveva un dichiarato senso polemico e politico, di arma ideologica antidemocratica e controrivoluzionaria; e fu risposta allo spostamento che, nel decennio successivo alla fine del conflitto, le avanguardie intellettuali europee stavano compiendo a favore della sinistra rivoluzionaria. L'adesione di Ungaretti al fascismo fu, in questo senso, adesione a una immagine letteraria della tradizione patria, identificata con la continuità fra il mondo antico e il cattolicesimo della Controriforma, fra il paesaggio virgiliano e quello barocco. È un luogo comune della critica (a partire da Giuseppe De Robertis, e confermato dallo stesso Ungaretti) che in questo periodo si sia avuta una reviviscenza delle forme metriche tradizionali; una ripresa intenzionale e culturalistica. Essa si vuole giovare di un sistema di echi metrici e quasi di citazioni ritmiche degli autori del passato (in particolare di Petrarca, Tasso e Leopardi). Si ha l'assunzione di un lessico aulico e, più ancora, di una sintassi fondata su figure retoriche di gusto tardorinascimentale. Divengono più frequenti, ad esempio, l'aggettivo in posizione appositiva, gli aggettivi sdruccioli in fine al verso, l'iperbato. Ha un preciso significato anche il ritorno, in funzione allegorica, delle referenze alla mitologia (Apollo, Giunone, Crono, Diana, l'Erebo, Leda, l'Olimpo) e al paesaggio romano interpretato come citazione culturale del Barocco; che era anch'esso fondato, a sua volta, su di un uso particolare delle referenze classiche restaurate dalla cultura umanistica e rinascimentale. Si hanno, va detto chiaro, pur sempre risultati splendidi, come in questo frammento del 1927:

V.

STELLE

Tornano in alto ad ardere le favole.
Cadranno colle foglie al primo vento.
Ma venga un altro soffio,
ritornerà scintillamento nuovo.

Ma, come ogni manierismo, questa poesia si svolge nel segno di una rinuncia.

Ungaretti sembrava compiere un'operazione non diversa da quella di un Paul Valéry (*Charmes* è del 1922) o di quel

Saint-John Perse, la cui *Anabase* (del 1924) Ungaretti allora tradusse. Mentre è assente affatto in lui l'ironia che si accompagna negli stessi anni al gioco neoclassico di un Jean Cocteau o di un Alberto Savinio, per non parlare del sarcasmo furioso con cui Picasso veniva maltrattando il repertorio grecoromano e tardorinascimentale.

La religiosità ungarettiana, nella poesia di questo come del periodo successivo, sembra manifestarsi insomma come la proiezione di una intensa sensualità accompagnata da un sontuoso senso della morte. Le poesie esplicitamente religiose (*La madre*) sono gessose ed enfatiche come certi quadri di Sironi. Non qui è la «fede» di Ungaretti. Per la sua potentissima attitudine alla drammatizzazione, un testo come *La pietà* (1928) gli si organizza come un lungo monologo continuamente interrotto, in cui la voce si appella a Dio come quella di un Giobbe. Questa poesia troppo celebrata contiene passi, versi e nessi di intensa energia metaforica ma, nell'insieme, è minata da un'enfasi gesticolante.

Quel che nell'*Allegria* era tenuto unito da una semplicità indotta dalla condizione militare e dalla guerra (sì che la coscienza parlante e gli oggetti, ossia la natura, tendevano a una simultaneità preistorica, chiamata «innocenza») in *Sentimento del tempo* è diviso invece da una frattura metafisica, associata a un sentimento di colpa; o, almeno, è questo il tema su cui lavora l'intenzione di poesia del secondo Ungaretti. Di qui la frequente evocazione di situazioni edeniche o (com'ebbe a dire Francesco Flora) arcadiche. La scarsa resistenza qualitativa di *Sentimento* non è insomma dovuta al recupero dell'ordine ma, al contrario, a una vera e propria incertezza profonda fra declamazione drammatica e tematica idilliaca. Né si tratta più di una condizione disperata ma energica, come nell'*Allegria.* I due elementi paiono dissociati. L'accento è di idillio, mascherato da inno. Si leggano di seguito queste due composizioni, la prima tutta volta a una divincolante recitazione, la seconda a una dizione melodica:

VI.

CAINO

Corre sopra le sabbie favolose
E il suo piede è leggero.
O pastore di lupi,
Hai i denti della luce breve
Che punge i nostri giorni.
Terrori, slanci,
Rantolo di foreste, quella mano
Che spezza come nulla vecchie querci,
Sei fatto a immagine del cuore.
E quando è l'ora molto buia,
Il corpo allegro
Sei tu fra gli alberi incantati?
E mentre scoppio di brama,
Cambia il tempo, t'aggiri ombroso,
Col mio passo mi fuggi.
Come una fonte nell'ombra, dormire!
Quando la mattina è ancora segreta,
Saresti accolta, anima,
Da un'onda riposata.
Anima, non saprò mai calmarti?
Mai non vedrò nella notte del sangue?
Figlia indiscreta della noia,
Memoria, memoria incessante,
Le nuvole della tua polvere,
Non c'è vento che se le porti via?
Gli occhi mi tornerebbero innocenti,
Vedrei la primavera eterna.
E, finalmente nuova,
O memoria, saresti onesta.

VII.

SERA

Appiè dei passi della sera
Va un'acqua chiara
Colore dell'uliva,
E giunge al breve fuoco smemorato.
Nel fumo ora odo grilli e rane,
Dove tenere tremano erbe.

Con la pubblicazione di *Sentimento del tempo*, nonostante molta critica avversa e ironica, Ungaretti assunse figura di caposcuola, interpretando di fatto esigenze molto diffuse. Dal 1933 la critica (Alfredo Gargiulo, Sergio Solmi, Giuseppe De Robertis, Gianfranco Contini, Francesco Flora) riconosceva che l'opera di Ungaretti era all'origine delle tendenze che allora si dissero «ermetiche» e che noi preferiamo chiamare dei «moderni» per distinguerle da quelle dell'ermetismo fiorentino degli anni Trenta. Fra 1937 e 1942, in Brasile, Ungaretti avrebbe portato innanzi le composizioni della *Terra promessa* e quelle che gli furono ispirate dalle morti del fratello e del figlio. Nel 1942, quando tornò in Italia, le poesie per la morte del figlio sorpresero la critica e i lettori per la loro immediatezza e apparente semplicità. Ungaretti affidava alla memoria del defunto la funzione di preservare i valori supremi, secondo uno schema cui da Petrarca a Foscolo non mancavano davvero, nella nostra letteratura, i precedenti. Anche in questo spirito, nel periodo più tragico della guerra, Ungaretti compose le liriche della sezione *Roma occupata* (1943-44) e *I ricordi*. La raccolta delle poesie successive a *Sentimento del tempo* si legge in due distinti volumi: *Il dolore* (1947) e *La terra promessa* (1950). La poesia di questa che è stata chiamata la terza stagione di Ungaretti è tesa da una accanita volontà di sperimentazione linguistica. Elementi dominanti vi sono la sovrabbondanza dell'aggettivazione, la sonorità del verso nutrito di solenni polisillabi e di echi grandiosi, la contorsione sintattica. Più che di una oscurità di pensiero si ha una volontà di tenebra e di stupore:

VIII.

TU TI SPEZZASTI

1

I molti, immani, sparsi, grigi sassi
Frementi ancora alle segrete fionde
Di originarie fiamme soffocate
Od ai terrori di fiumane vergini
Ruinanti in implacabili carezze,
– Sopra l'abbaglio della sabbia rigidi
In un vuoto orizzonte, non rammenti?
E la recline, che s'apriva all'unico

Raccogliersi dell'ombra nella valle,
Araucaria, anelando ingigantita,
Volta nell'ardua selce d'erme fibre
Più delle altre dannate refrattaria,
Fresca la bocca di farfalle e d'erbe
Dove dalle radici si tagliava,
– Non la rammenti delirante muta
Sopra tre palmi d'un rotondo ciottolo
In un perfetto bilico
Magicamente apparsa?
Di ramo in ramo fiorrancino lieve,
Ebbri di meraviglia gli avidi occhi
Ne conquistavi la screziata cima,
Temerario, musico bimbo,
Solo per rivedere all'imo lucido
D'un fondo e quieto baratro di mare
Favolose testuggini
Ridestarsi fra le alghe.
Della natura estrema la tensione
E le subacquee pompe,
Funebri moniti.

2

Alzavi le braccia come ali
E ridavi nascita al vento
Correndo nel peso dell'aria immota.
Nessuno mai vide posare
Il tuo lieve piede di danza.

3

Grazia, felice,
Non avresti potuto non spezzarti
In una cecità tanto indurita
Tu semplice soffio e cristallo,
Troppo umano lampo per l'empio,
Selvoso, accanito, ronzante
Ruggito d'un sole ignudo.

Crediamo che si possa parlare, per questo periodo, di una flessione culturale, in Ungaretti, nel senso che l'energia, propriamente poetica, della densità verbale e dell'invenzione

metaforica si inalvea in termini intellettuali piuttosto poveri. Fra il 1940 e il 1950 quei termini sono un compromesso fra le poetiche delle avanguardie (etica della passionalità o genialità espressionista e sperimentazione formale) e categorie di sentimenti «eterni» (dolore, vita, speranza, umanità, tempo, morte). Fintanto che la condizione esistenziale era quella della guerra, la «primitività» della reazione umana, soccorsa da una potente vitalità del verbo, si faceva verità e ragione; ma quando tale condizione cadeva e le circostanze tornavano a essere quelle della singolarità biografica, residuava un aristocraticismo piuttosto vacuo, di emblemi enfatici e antiquari; di tale limite sono prova gli scritti critici di Ungaretti, soprattutto le sue interpretazioni di Leopardi e di Petrarca. Quasi sempre eccezionale è invece la forza di appropriazione e di esperimento delle sue traduzioni: Góngora, Racine, Mallarmé, Blake, lo Shakespeare dei *Sonetti* entrano nel libro di Ungaretti come sua parte integrante e testimoniano, oltre tutto, della sua volontà di proporre modelli e di formare una scuola.

Una valutazione complessiva dell'opera di Ungaretti non può, è chiaro, limitarsi a confermare i giudizi critici pressoché unanimi e a dichiararne la rilevanza e l'importanza eccezionali nella poesia del nostro tempo. Essa deve, anzitutto, tener presente che, nonostante le intenzioni dell'autore, quell'opera non fu la «vita d'un uomo», non ebbe cioè quell'unità autobiografica che si era proposta, proprio perché quella vita – e il suo rapporto con la poesia – si svolsero entro una realtà disorganica e spezzata, che la coscienza intellettuale di Ungaretti non giunse mai a riconoscere come tale, interpretandola invece (almeno a partire dalla fine della prima guerra mondiale) come il luogo di una umana tragedia eterna, non storica. In questo senso la sua visione del mondo non poteva non essere tutta fittizia e retorica. Di qui vengono, insieme e contraddittoriamente, tanto la straordinaria lucidità e freschezza del suo primo libro, quello della «pietra» della «docile fibra» dell'uomo ridotto a «foglia» per la mano della violenza storica, quanto il volontario inganno stilistico di *Sentimento del tempo.* Ma, a questo punto, il titanismo barocco e il michelangiolismo, proprio per il loro eccesso, per la furia autodistruttiva che manifestano, salvano paradossalmente

un'altra e diversa voce poetica, che continua a firmarsi Ungaretti. Dov'era stata la pietra refrattaria, il sasso dell'Isonzo, ecco che si illuminano meravigliosi frammenti; non già nel senso che aveva avuto il frammentismo dell'età vociana, non cioè come momenti di un *continuum* di verità esistenziale, ma come veri e propri brani, resti di una rovina: «cosa in rovina e abbandonata» come dice un verso della *Terra promessa.* Una rovina – si badi – che a differenza delle schegge dell'*Allegria* non è mai stata, prima, una unità. Le poesie della *Terra promessa* e del *Taccuino del vecchio* sono veramente «molti, immani, sparsi, grigi sassi/frementi ancora alle segrete fionde».

Per questo l'ultimo libro di Ungaretti, quello del suo ultimo ventennio, contro l'intenzione dell'autore, contro il platonismo e petrarchismo suoi (e di molti suoi ammiratori), è di fatto un libro nostro contemporaneo, anche se guarda in una direzione opposta all'*Allegria.* Si ha poi l'impressione che da venti anni la nostra letteratura poetica saccheggi, a man salva e di nottetempo, il campo archeologico di Ungaretti. Certo, l'ultimo Ungaretti (anche e soprattutto l'autore di *Un grido e paesaggi*, con il *Monologhetto*, la serie *Gridasti: Soffoco*, e fino agli ultimi inesauribili esperimenti metrici) sembrerà sempre indicare una via opposta a quella di Montale: ossia la via della poesia come possibile istituto durevole, ascesi e chiave alla salvezza; e comporterà dunque un pericoloso grado di illusione sulla struttura della società da cui e a cui parla. Ma che tutta una nuova schiera di poeti, soprattutto negli ultimi dieci anni, da Andrea Zanzotto a Antonio Porta e a molti altri, si sia fatta la mano dell'arte sui modelli ungarettiani, ha un significato irrazionale – nel senso matematico della parola – ossia di fede nell'inesauribilità (e nel valore) di un rapporto fra esistenza e linguaggio quale ha accompagnato la nostra letteratura dalle sue origini a oggi.

2. *La scansione di Vincenzo Cardarelli*.

Vincenzo Cardarelli (Tarquinia 1887-Roma 1959), fondatore della «Ronda» (1919-22), fu giornalista e corrispondente. La sua attività di prosatore attento a effetti sottili e a solide architetture di antica arte retorica si era formata sui nostri classici; le sue certezze morali si

alimentarono di Nietzsche e Pascal. Sospeso fra Baudelaire e Leopardi, il giovane amico del critico Emilio Cecchi componeva versi che celavano e rivelavano a un tempo un'intensa volontà di autonobilitazione. Sono versi «astati», come egli disse della persona di una adolescente; fatti di constatazioni sublimi e ferme. Natalino Sapegno ha parlato, per lui, di «nostalgia dello stile alto»; ed è vero. Ma non ce n'è solo la nostalgia.C'è veramente lo stile alto. È probabile, tuttavia, che si debbano mutare i termini tradizionali della valutazione di Cardarelli; e ne ha dato il segnale Edoardo Sanguineti suggerendo l'insufficienza della formula di «neoclassicismo» che Cardarelli accettò e che gli è stata «poco meno che micidiale». Dobbiamo superare l'inattualità di molti suoi atteggiamenti, la funzione filofascista e certamente reazionaria che ebbero, lui vivente, le sue pagine e le opinioni letterarie; e chiedersi invece se la sua poesia non debba essere considerata ancora nel contesto del cosiddetto «espressionismo vociano» cui sembra apparentemente opporsi.

Cardarelli avversa le forze centrifughe così visibili in Campana, Rebora, Jahier, le forze che persino in un Ungaretti aprivano come tanti vacuoli e cavità interne ai poemi rendendoli, per così dire, espansi. Egli comprime tutto sul baricentro, congelandosi su se stesso e, nel proprio frastagliato confine, lasciando intuire la forza della violenza subita per poter esistere e fissarsi. Ha scritto: «La mia lirica (attenti alle pause e alle distanze) non suppone che sintesi. Luce senza colore, esistenza senza attributo, inni senza interiezione, impassibilità e lontananza, ordini non figure, ecco quel che vi posso dare» è la prima pagina – *Dati biografici* – dei *Prologhi*,1913-14, ora in *Opere complete*,Milano 1962, p. 41.

Ma questo è un programma di battaglia non di vittoria. Per quanto possa parere paradossale, ci sono testi di Cardarelli (come, ad esempio, la poesia *A Omar Kayyam*) che nel loro ritmo razionale e morale è possibile persino facciano venire in mente talune liriche, in metro aperto, di un Brecht; non fosse che il colore di fondo resta quello della sconsolatezza decadente (ma anche in Brecht, spesso…) e, dominante, il sentimento elegiaco; si intende che qualche lettore vi abbia raccolti persino echi dannunziani. Decadentismo ed elegia

furono, in Cardarelli, dati di temperamento che la parzialità della sua cultura non seppe davvero alterare. Quel che pare insomma necessario è leggerlo diversamente, dunque rovesciare il giudizio comunemente invalso, che di Cardarelli vedeva i massimi esiti letterari soprattutto nelle prose (in particolare in quelle di *Sole a picco*, 1929). Le prose, di asciutta scansione, ebbero certo valore di esempio per molta parte della letteratura, buona e non buona, degli anni Trenta e Quaranta; mentre le poesie si posero come un tentativo, spesso più ricco di intenzioni che di risultati. Ma quel tentativo è volto a una direzione che non è quella trionfale e astratta di Ungaretti né quella balenante e scoscesa di Montale né, finalmente, la maniera discorsiva dominante negli anni Cinquanta. Esso privilegia una dizione di nudi rapporti sintattici e ritmici; cioè, come ebbe a scrivere Luzi, un linguaggio «suscettibile di ogni impurità, ma dotato allo stesso tempo di un infinito coraggio di dire». Cardarelli insomma non può essere inteso solo come il nostalgico di un equilibrio premoderno; questo fu il suo limite ma la positività delle sue figure di donne, di stagioni, di incontri non può essere rimossa senza danno per una moderna coscienza delle possibilità *attuali* della poesia.

La complessità che si nasconde sotto l'apparenza della poesia cardarelliana può essere avvertita meglio in un testo come questo che citiamo; pubblicato nel suo primo libro di versi, quando Cardarelli non aveva ancora trent'anni (*Prologhi*, 1916). Il rilievo di Alberto Giordano (1972), che vede nell'operazione antisimbolismo di Cardarelli una tendenza da porre in parallelo al contemporaneo «acmeismo» russo (1912-21: N. Gumilëv, A. Achmatova, O. Mandel'štam), trova conferma in questo vigoroso recitativo, qui proposto in luogo di altre più note liriche cardarelliane:

I.

INCONTRO NOTTURNO

Ah, vagabondo, gli esseri come te!
Con le tue scarpe di tela bianche,
i vasti pantaloni di velluto,
e un sigaro spento che pende

fra le tue labbra
come un proposito dimenticato,
allocco delle città,
cane apata e curioso
che circoli tra la folla
sviato da tutti gli odori,
tu sei capace d'aver visitato
tutti gli scali del mondo.
Hai fatto non una, ma dieci
e dieci spedizioni di Colombo,
tu, per il Globo.
Lo conoscevi tu il mare
prima di percorrerlo?
Sapevi tu l'esistenza
di tante, di tante città?
Su quale atlante hai prescritto,
girando la terra col dito,
gl'itinerari de' tuoi viaggi?
Eppure, di', davanti ai continenti
la tua idiota fermezza
di grande esploratore!
Appena sbarcato prendevi
la ruga cieca del bisogno
che ha in qualunque luogo
un'aria di casa tua.
Neanche domandavi: «dove siamo?».
Ti buttavan lì. Tu eri subito a posto.
E non ti chieggo i mestieri.
Probabilmente li hai
sofferti tutti e non ne hai nessuno.
Come i fratelli che hai
sopra ogni parallelo,
che ti accolsero senza saluto,
ti conobbero senza stupore,
ti videro partire senza rimpianto
(e tu facevi altrettanto)
o tu, che sei così solo!
La vostra vita era quale

fra gente legata
a una stessa catena.
Nelle fumose osterie
attingevate al piatto comune.
E poi, la sera, comitive in ronda
a godere la gioia delle strade.
Accozzati per pochi dì
su provvisori giacigli,
assieme, nudi, vi coricavate
sotto lo stesso lenzuolo,
vi scambiavate gli oggetti
più aderenti alla carne,
i vostri idiomi aprivate
forzando spalla con spalla,
ma un'intima parola non ve la dicevate.
Perocché la fatica vi crucciava
e l'un nell'altro odiava la sua pena
e ciascuno mordeva il suo silenzio,
e l'uomo era lungi da voi.
Rimanevate a contatto
come la merce che aspetta sui moli
e non sa il lido dove andrà a sboccare.
Di questi neutri soggiorni,
passaggi alieni della salamandra nel fuoco,
a poco a poco, desolatamente,
della tua vita tutto il tempo è pieno.
E adesso ambuli terrorizzato
come il fanciullo che non sa che ha fatto.
E biascichi male la tua cicca!
E vai sbirciando per consolazione
la meretrice che porta,
sul marciapiede opposto,
la sua solitudine parallela
con meno rancore di te.

3. *I «moderni» e l'eclettismo lirico: Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli, Sergio Solmi.*

Il consolidamento del regime fascista, dopo l'assassinio di Matteotti e l'Aventino e fino ai provvedimenti volti ad affrontare la sopraggiunta crisi economica, agli inizi degli anni Trenta, non ebbe risultati immediati di chiusura o censura sulle tendenze letterarie. Anzi, a questo periodo corrisponde una vivace attività di ambienti intellettuali e di scrittori in una direzione dichiaratamente cosmopolita. È l'epoca di una intensa ripresa di contatti intellettuali con Francia, Germania, Spagna e Inghilterra (pensiamo a «900», la rivista di Bontempelli e Malaparte,comparsa fra il 1926 e il 1929). È anche il periodo di una informazione assai estesa, dovuta a intelligenti cronisti di viaggio e corrispondenti dall'estero, come Cecchi, Alvaro, Barilli, Cardarelli. Esiste ancora una circolazione di idee. Si possono anche individuare, fra gli intellettuali e gli scrittori, orientamenti politici diversi, non riconducibili all'alternativa tra fascismo e antifascismo.

A partire invece dal 1933-35, ossia con l'inizio della seconda fase, quella «imperiale», del regime fascista, le varie tendenze e i gruppi letterari si avvicinano tra loro, su posizioni che sono, soprattutto, di autodifesa delle proprie autonomie (tuttavia contestate solo da alcuni settori estremizzanti del fascismo) e di rifiuto di posizioni politiche troppo impegnative. Ci si limita a dichiarazioni e inserti di circostanza. In uno degli ambienti intellettuali più animati, la Firenze degli anni Trenta, taluni cattolici tradizionalisti della rivista «Il Frontespizio», per influenze spiritualistiche di origine soprattutto francese, si avvicinano, per un verso, al populismo dei fascisti di «sinistra» (Berto Ricci, Vasco Pratolini ecc.) e per un altro, abbastanza sorprendentemente, a scrittori di eredità laica, o scettica, come quelli del gruppo di «Solaria» e poi di «Letteratura». Anzi gli anni immediatamente precedenti lo scoppio della guerra vedono di fatto la saldatura fra i giovani ermetici di origine cattolica, i laici cosmopoliti di «Letteratura» e gli ormai ex-fascisti di sinistra. Esponenti dell'antifascismo torinese (Solmi, Debenedetti) collaborano con ex-rondisti come Angioletti, che dirige «L'Italia letteraria». Man mano che la situazione politica si viene facendo più aspra, la società letteraria converge in un'unica tonalità, indotta dall'attesa di eventi esterni a difendere i valori di cui si affermava depositaria. Ma,

nello stesso tempo (ossia negli anni fra il 1935 e il 1940), si definiscono, nelle coscienze, le posizioni propriamente politiche destinate a manifestarsi nel corso della guerra.

Quando, per la poesia di questo periodo, abbiamo impiegato fra virgolette il termine di «moderno» si è voluto far riferimento, com'è naturale, ad atteggiamenti del gusto. Si trattò, in sostanza, della coscienza che il periodo della sperimentazione futurista e vociana fosse chiuso; che alcuni modi formali (pratica delle analogie, uso illimitato della metafora, libertà ritmico-metriche) dell'età precedente fossero da mantenere e portare innanzi; che l'opera del «secondo» Ungaretti, di Cardarelli, ma anche di Quasimodo e Montale, costituisse la parte più avanzata, l'acquisizione più certa della poesia italiana. Il decennio 1925-35 è quello che vede una polemica letteraria volta ad affermare e far accettare tale nozione di «moderno», simbolicamente riassumibile nel nome di Ungaretti; mentre gli autori emergenti nel decennio successivo, quello più propriamente ermetico e «fiorentino», anche se per quanto è delle loro poetiche poco hanno a che spartire con Ungaretti o con Montale, li vedremo far fronte comune con questi autori contro la diffusa e generica opposizione alla nuova poesia. L'opposizione non era soltanto condotta da Croce o da conservatori privi di talento, raccolti o guidati da autorevoli accademici come Alfredo Galletti; e nemmeno dai propagandisti di regime; essa veniva anche dai forti residui del rigore «vociano», con una esasperata (anche se di necessità occulta o mascherata) carica politica che, nei «moderni» e negli «ermetici», detestava una letteratura esornativa e – in questo senso – di regime.

Salvatore Quasimodo (Modica 1901-Napoli 1968) fu autore di molte raccolte di versi, divise abbastanza nettamente in due parti dal tempo della seconda guerra: la prima va da *Acque e terre* (che è del 1930) a *Ed è subito sera* (del 1942) e la seconda da *Con il piede straniero sopra il cuore* (1946) a *Dare e avere* (1966). Il premio Nobel, che gli fu conferito nel 1959 non senza sgradevoli polemiche di compatrioti, testimonia del vasto successo internazionale della sua opera. Riteniamo di dover parlare di Quasimodo in relazione alla prima invece che alla seconda parte della sua produzione non

perché la si consideri più importante, ma perché fu quella che ebbe più larga influenza e che meglio testimonia del gusto del tempo suo.

Le prime liriche di Quasimodo, composte negli anni Venti, mostrano che accanto ad Ungaretti (e, in qualche caso, a Montale) il giovane poeta aveva ben presente Cardarelli. *Acque e terre* è l'applicazione eclettica di esiti stilistici che già nel modello di Ungaretti conseguivano al suo assestamento manieristico. Quasimodo procede su di uno sfondo di sentimenti nobili e generici (nostalgia della terra d'origine, sogni d'infinito, paesaggi arcadici, senso del male di vivere, preghiere di ascesi e purezza, evocazioni carnali, assalti dei sensi), con modi volti a creare una indeterminata solennità, quali gli iperbati latineggianti (del tipo: «e segrete sillabe nutro»). Le raccolte successive (*Oboe sommerso*, 1930-32, e *Erato e Apollion*, 1931-36) sono esemplari di un gusto allora molto diffuso, anche nelle arti figurative, dove si uniscono ironie astratte ed estrose con materiale di spoglio neoclassicistico. Quasimodo volge quel materiale al serio e al sublime, anticipando così talune zone dell'imminente ermetismo fiorentino, non senza una costante attenzione a Ungaretti (d'altronde ricambiata): si pensi ai trecentismi del tipo: «sì che cangi la doglia in moto aperto» e all'impiego di immagini-formule: isole, angeli, morti, astri…

Nella Prefazione (del 1942) a *Ed è subito sera*, Sergio Solmi scrisse, a proposito di *Acque e terre*:

> Se Quasimodo avesse insistito in questa sua maniera iniziale, meno intensa ma più svagata e più ricca di effetti, avremmo avuto in lui uno di quegli artisti di secondo grado che traducono in forme decentissime ma approssimative, su un piano più agevole e accessibile, le esperienze nuove.

Quel giudizio ci sembra valido per la maggior parte della produzione di Quasimodo fino alla guerra. Egli aveva ben ragione di rivendicare la priorità di alcuni suoi modi, con cui «ambiva a trasferirsi in una materia verbale incorruttibile, lapidea, lucidissima» (G. Contini). Quel che Contini chiama «desiderio di eterno» (e di cui sono spia grammaticale i sostantivi non determinati da articoli) attinge, certo, alla «eternità» epigrafica e latineggiante ma è anche ripresa di un procedimento di simbolisti, passato fino nei modi del

futurismo e recentemente ricomparso nelle scritture delle nuove avanguardie: è la diminuzione o abolizione dei nessi sintattici (che muovono il testo nel tempo) a favore della giustapposizione di elementi verbali in funzione evocativa o timbrica, rallentante; anzi al limite, immobilizzante.

In *Erato e Apollion* non sono rari i versi del tipo «nell'aria immota tuonano meteore», isolati nella loro sonorità. Essi hanno la funzione di alludere ad alcune zone ed epoche della cultura (come è corrente nella letteratura postromantica, a partire dai parnassiani). Sono vere e proprie citazioni dal repertorio cinquecentesco (di gran moda negli anni Trenta) come la pittura del Tre e del Quattrocento lo era per gli artisti del «novecentismo». Nelle *Nuove poesie* (1936-42) l'endecasillabo classicheggiante stempera e distende l'accento vibrato delle prime raccolte: «Là dura un vento che ricordo acceso/ nelle criniere dei cavalli obliqui/ in corsa contro le pianure, vento/ che macchia e rode l'arenaria e il cuore/ dei telamoni lugubri, riversi/ sopra l'erba…» (*Strada di Agrigentum*); dove si avverte che quelle nobili cadenze esornative non vogliono giungere alla recitazione tutta volontaria che era dell'ermetismo fiorentino di quegli anni (recitazione di un modo etico-religioso di vivere la letteratura), ma si limitano a celebrare un oggetto, un tema. Balenano, è vero, allusioni a una condizione di oppressione («i miei compagni vili e taciturni», «Ancora un anno è bruciato, senza un lamento, senza un grido/ levato a vincere d'improvviso un giorno»). E nelle composizioni più complesse di questo periodo (*Sulle rive del Lambro, Sera nella valle del Màsino*) Quasimodo sembra cercare oscuramente una ragione esterna da investire con la parola. La guerra gliela proporrà.

Il mutamento che nella poesia di Quasimodo è stato portato dalla tematica umanistico-sociale è però stato, quasi sempre, infelice; mancava a Quasimodo una seria dimensione di conoscenza che sostenesse quei messaggi. Senti talvolta, accanto a una impettita declamazione, un sincero rovello, teso a spezzare le cadenze e le melodie che erano state del Quasimodo più giovane: sì che i risultati profondi sono ottenuti, paradossalmente, dove il verso è più afono, incespicante, e sembra scomparsa del tutto la lucentezza dei

primi versi. Al limite, quel che il tardo Quasimodo ci trasmette in forme spente, quasi in un *collage* di frasi, è un'autocritica: ma, come ogni autocritica, più compiaciuta che sufficiente. Eppure, come nel testo che segue, intendi che la ricerca di atonalità e di durezza gnomica porta a risultati non facilmente dimenticabili, e non senza analogie con quelli, esattamente di quarant'anni prima, del Cardarelli di *Incontro notturno*:

I.

NOTIZIA DI CRONACA

Claude Vivier e Jacques Sermeus,
già compagni d'infanzia d'alti muri
in un orfanotrofio, freddamente
a colpi di pistola, senza alcuna
ragione uccisero due amanti giovani
su un'auto ferma al parco di Saint-Cloud
lungo il viale della Felicità,
sul calar della sera
del ventuno dicembre
millenovecentocinquantasei.
Claude Vivier dice che fu un delitto
da pochi soldi e chiede, nero ragno
e uccello, prima della ghigliottina
la cella di Landru o Weidmann
nella prigione di Versailles. I due
ragazzi sono intelligenti e duri.
È necessario salvare gli stimoli
civili, la solitudine allegra
della caverna, antichissimi
latini. Invidia dell'amore, odio
dell'innocenza: formule dell'anima.
La speranza ha il cuore sempre stretto,
e di Claude e Jacques ne avremo ancora,
se il numero ci sfugge, la chiusura
d'oro fra il dare e l'avere dell'uomo.

Va quindi confermato il giudizio di gran parte della critica che individua la poesia più autentica di Quasimodo nelle sue «traduzioni»; esse sono molte e varie e di vario livello

(Omero, Catullo, i tragici greci, l'*Antologia palatina*, Shakespeare, Neruda). La più notevole è quella dei *Lirici greci* (1940). Si trattò della felicissima contaminazione di testi che la condizione di frammento sottraeva a una lettura storica e di una lingua italiana di grande trasparenza e semplicità. Si può dire che i modi di quella poesia abbiano introdotto una assai vasta società di lettori all'amore per l'attonito arcaismo, l'atemporalità, i brevi testi carichi (in apparenza) di significati occulti, che hanno reso possibile non solo una larga imitazione ma un vero e proprio mutamento del gusto; quale l'opera, meno accessibile, di Ungaretti e di Montale non aveva a quel tempo ancora potuto indurre.

Il nesso di cultura da cui sorgono le prime poesie dell'ingegnere lucano Leonardo Sinisgalli (nato nel 1908) è tanto nel gusto dell'epigramma o epigrafe, scheggia o frammento illuminante (che con Ungaretti aveva assunto autonomia e autorità), quanto nella moda di intellettuale «magia bianca» assai diffusa in tutto un settore della letteratura francese, spagnola e italiana degli anni Venti e della quale il massimo esponente era il poeta francese Paul Valéry. Sinisgalli opera con rapidità, fermezza, estro (alla scuola di Vincenzo Cardarelli; ma non senza ricordi di Corrado Govoni) su di un materiale visivo e di memoria che è dell'Italia arcaica, contadina, mediterranea, impiegando strumenti intellettuali di alta precisione (si pensi alle sue lodi delle «matematiche»).

Il suo tempo tende all'attimo («Io non so cantare lo zelo/ della formica immortale./ Più vicino alla mia sorte/ è lo stridore della cicala/ che trema fino alla morte…», *Poesia per una cicala*).«Miti d'un attimo, plasticamente raffigurati» li definì Sergio Solmi:

II.

DICEMBRE A PORTA NUOVA

Mi raccoglie nel suo gomito
inerte la fredda sera d'autunno.
Scorre deserta sulle foglie
e mi ridesta a ogni tonfo
dei castagni. Tutto il bene
che mi resta forse è in quest'ora

calma che si accerta,
a questa svolta che si gonfia
d'acque perché la ripa si fa stretta.

Sinisgalli conduce a finitezza formale e levigatezza estrema una materia di idillio, producendo elegantissimi quadretti giocati su effetti fonico-ritmici di sorpresa, o di delusione e di scacco, che talvolta si apparentano a modi montaliani e anzi, con i loro inserti di linguaggio umile e in funzione ironica, anticipano le sprezzature dell'ultimo Montale. Il suo gusto dei limiti e dell'esattezza gli conferiscono un luogo certo nella nostra letteratura, più che nella nostra poesia. Ma questa è una distinzione che Sinisgalli certamente rifiuta. Contini ha parlato di composizioni brevi di uno Stravinskij, di un Bartók, di un dodecafonista; tuttavia «l'invenzione barocca», sebbene abbia «prosciugata ogni pompa», conserva un suo intento segretamene funerario, una sottile proposta di penitenza: «La testa molle del bambino deve diventare un duro teschio» ha detto l'autore, parlando della necessità che «l'esercizio dell'arte» si avvicini al «processo scientifico». Come Quasimodo, Sinisgalli ha insegnato a tutta una generazione di autori in prosa e versi, soprattutto del Sud, quali Rocco Scotellaro, Vittorio Bodini, Bartolo Cattafi. Ma ha lasciato il suo segno anche nell'ambito lombardo, su Luciano Erba o Giovanni Raboni.

Da una poetica di ritegno, accettando la patina della tradizione petrarchesca e leopardiana, Sergio Solmi – nato nel 1899, che fu della torinese rivista «Primo tempo» (1922) e partecipò al movimento di «Rivoluzione Liberale» di Gobetti – è stato soccorso da una delle più vive intelligenze critiche fra quante ne ebbe la sua generazione ed è venuto svolgendo una serie assai parca di testi lirici. Come ha notato Pasolini, al leopardismo delle cadenze si sommano in quelle sue poesie elementi di dolcezza e sensualità non estranee a Pascoli con inserti che provengono invece dal linguaggio dell'attualità. L'ambizione di Solmi è di risultati assoluti ma deliberatamente «minori»; il rifiuto di affrontare temi e realtà troppo laceranti lo conduce, soprattutto nell'ultima parte della sua attività poetica, a vagheggiare alcuni vasti miti culturali dell'età contemporanea, come i voli spaziali e la fantascienza, sempre

con la discrezione di un tessuto linguistico ragionante e civile, destinato a far risaltare singoli elementi dissonanti, come in quell'esercizio di autobiografica intelligenza autocritica, del 1960, che reca il titolo *Le vierge azur*, da un *incipit* di Mallarmé:

> *Le vierge azur*… solcato per un attimo
> dal reattore col suo fragoroso
> ferreo sbattere di finestre in fila…
> Chiuse
> da secoli le pagine
> del libro simbolista (lo sfogliava
> il pigro adolescente sulla piazza
> torinese, seduto
> presso la stele geodetica, e avvolto
> ignaro nell'intrico sonnolento
> dei destini indecisi, sulla verde
> nebbia di primavera definirsi
> vagheggiava *la fée*
> *au chapeau de clarté*…),
> c'è, logorato,
> curvato, ma ancor vivo, alerte, un vecchio
> proteso come ognuno a questa punta
> dell'avvenire,
> al puro, vergine, indescritto azzurro.

L'area che abbiamo detto di eclettismo «moderno» o «novecentesco» è assai ampia; è doveroso rammentare almeno le raccolte di Corrado Pavolini e di Sergio Ortolani (critico d'arte, noto anche per i suoi studi su Raffaello e sui pittori ferraresi) e la rivista «Circoli», con due personalità di poeti liguri, di manierati e accorati trasalimenti angelici: Adriano Grande (*La tomba verde*, 1930; *Nuvole sul greto*, 1933) e Angelo Barile (*Primasera*, 1933). Ma in quell'area la prosa di un Massimo Bontempelli o di un Bruno Barilli (e, naturalmente, quella di Cardarelli) propone scritture e cadenze liriche destinate a operare lungamente; si pensi al Vittorini di *Viaggio in Sardegna* e, soprattutto, del poemetto *Nei Morlacchi.*

4. *Sandro Penna e Attilio Bertolucci*.

Entro l'area del linguaggio poetico degli anni Trenta, nelle forme dell'idillio e dell'epigramma, abbiamo detto che si era formata una specie di zona mediana, dove non pochi vennero consolidando i risultati di Ungaretti e Quasimodo. È il caso di un autore come Libero De Libero (Fondi 1903), che formulò figure e situazioni di una natura astratta, sospese fuori del tempo, con quello che è stato chiamato (da Gaetano Mariani) il suo «chiuso analogismo», non senza rapporto con il gusto che, in pittura, fu della cosiddetta «scuola romana» (Mario Mafai, Scipione); o di Giorgio Vigolo (Roma 1894), che ha raccolto echi della tradizione tardoumanistica e di una complessa cultura internazionale dell'età romantica per un rapporto intellettuale altamente decorativo con la città di Roma e coi suoi miti.

Altro è invece il significato e il valore della poesia di Sandro Penna. La sua posizione di fronte ai problemi della forma poetica è rimasta immutata per quasi un quarantennio, come quella che si radica nella nitida e lacerante contraddizione fra il desiderio (o il piacere) e la sua fugacità: una condizione di adolescenza prolungata e intristita per la sua incapacità tanto di gioia quanto di disperazione. Gli amori di Penna sono omosessuali, ma non certo da questa loro condizione viene che la poesia li raffiguri psicologicamente flebili, incerti, intrisi di ironia e amarezza. Penna lavora brevi liriche di melodia apparentemente banale e vi introduce deviazioni e rotture, minime e intensissime. La vita della città e degli esseri umani è colta immediatamente prima che se ne possa avere una coscienza chiara, in una sorta di zona intermedia fra veglia e sonnolenza: la «felicità» di cui spesso Penna parla (e che ha in comune col suo solo vero antecedente italiano, cioè Saba) è condizione di leggerezza, vacanza, irresponsabilità. Si manifesta nella disposizione del verso consumato rapidamente nel proprio fuoco, solo per intervalli incupito da sussulti improvvisi di angoscia. Si leggano ad esempio questi sei versi dove il disfarsi della coerenza e della finalità degli oggetti è posto con la trasparenza apparente della prosa e con aggettivi contraddittori («incerta-chiara»). Lontananza e vuoto sono assunti come luoghi di una rivelazione ambigua; infatti l'amore di cui si parla, assente e

onnipresente, è quello a noi noto soprattutto dalle sapienze orientali e può essere evocato solo in forma interrogativa:

I.

[CON IL CIELO COPERTO…]

Con il cielo coperto e con l'aria monotona
grassa di assenti rumori lontani
nella mia età di mezzo (né giovane né vecchia)
nella stagione incerta, nell'ora più chiara
cosa venivo io a fare con voi sassi e barattoli vuoti?
L'amore era lontano o era in ogni cosa?

Dalla raccolta di Penna viene a noi una Roma fuori del tempo divenuta grazie a lui una delle città mitiche del decadentismo, soprannominate Alessandria o Parigi. Penna ha oggi largamente superato la fama di cui godette presso pochi lettori negli anni precedenti la guerra. La sua vocale immediatezza, recitata con sapienza e tremante precisione, è oggi considerata fra le più importanti del periodo 1935-65:

II.

[SOTTO L'ALBA…]

Sotto l'alba piovosa se n'è andato
il mio amore con un gaio passo.
Io l'ho visto svoltare, e m'ha baciato
il cuore ancora con l'ultimo passo.
Non vale il grigio, non vale la strada
contro la luce dei suoi sedici anni.
Non vale il grigio, non varrà il tempo
contro una luce, miei poveri panni.

III.

[CERCANDO DEL MIO MALE…]

Cercando del mio male le radici
avevo corso tutta la città.
Gonfio di cibo e d'imbecillità
tranquillo te ne andavi dagli amici.
Ma Sandro Penna è intriso di una strana
gioia di vivere anche nel dolore.
Di se stesso e di te, con tanto amore,

stringe una sola età – e te allontana.

IV.

[COME È FORTE…]

Come è forte il rumore dell'alba!
Fatto di cose più che di persone.
Lo precede talvolta un fischio breve,
una voce che lieta sfida il giorno.
Ma poi nella città tutto è sommerso.
E la mia stella è quella stella scialba
mia lenta morte senza disperazione.

La scelta di una lingua umile, fin dalle prime poesie di Attilio Bertolucci (Parma 1911), per dire paesaggi e situazioni georgiche, sentimenti misurati e decorosi, si accompagna a una sostenutezza metrica che è dichiarazione di coscienza letteraria. A differenza di non pochi suoi coetanei, Bertolucci giuoca sempre su toni smorzati e su di uno svolgimento ritmico lento e ampio; crede o vuol credere alla cadenza di realtà oggettivamente patetiche come la compagnia, il mutare delle stagioni e degli anni, il passare dell'esistenza.

Le mattine dei nostri anni perduti,
i tavolini nell'ombra soleggiata d'autunno,
i compagni che andavano e tornavano, i compagni
che non tornarono più, ho pensato ad essi lietamente.
Perché questo giorno di settembre splende
così incantevole nelle vetrine in ore
simili a quelle d'allora, quelle d'allora
scorrono ormai in un pacifico tempo,
la folla è uguale sui marciapiedi dorati,
solo il grigio e il lilla
si mutano in verde e rosso per la moda,
il passo è quello lento e gaio della provincia.

Da questa fiducia negli oggetti – di ascendenza crepuscolare – gli viene il piacere per una rappresentazione partecipe e appena ironica del costume e della sua età, a mezza via fra il poemetto narrativo-didascalico e la diaristica. Questa egregia operazione letteraria (che recita una situazione del passato, si atteggia secondo un modello di cattolico-

proprietario di campagna e traduce mentalmente da un Ottocento e Novecento anglosassone, in parte autentico e in parte di maniera) non sarebbe stata sufficiente ad assicurare a Bertolucci il posto che gli compete nella vicenda della nostra poesia contemporanea se, operando pur sempre sui suoi temi costanti, egli non fosse venuto mutando (soprattutto nella sua ultima raccolta, *Viaggio d'inverno*, del 1971) l'apparenza armoniosa della sua scrittura, e non l'avesse guidata a dissonanze anche crudeli, in una zona non più melodica. Il senso di espropriazione a opera di una immaginaria rivoluzione, la saggezza e il cinismo nei confronti di chi intende scoprire alcunché di nuovo gli detta una sintetica allegoria come questa, non raccolta in volume:

V.

VERSO LE SORGENTI DEL CINGHIO

Volevamo risalire alle sorgenti del Cinghio
il giorno era d'aprile ventoso e celeste
ci portava via sbiancava i salici bassi
già dietro di noi perduti come la casa
in cui s'erano dimenticati di noi fuggitivi
esploratori muniti di cibo e coltellini multipli
per una lunga assenza forse per un distacco…
Non io che partecipavo all'impresa come cronista
senza la bella volontà liberatoria
degli altri senza la loro strenua fiducia
mentre attraversavamo proprietà sconosciute
seguendo l'incantagione sinuosa del Cinghio
avvicinandosi all'occhio lo scenario azzurro
delle colline rumoreggiando più e più
il rio amato… Ma il tempo
era passato per me che sentivo
acuta la perdita della casa e di chi
a quest'ora forse s'era ricordato di noi
soffrendo come io soffrivo del distacco
così che con l'astuzia persuasiva del poeta
li convinsi anime pure e schiette
volte al giusto di una fantastica impresa
a desistere a volgersi come una compagnia

di soldati sconfitti verso il quotidiano
il solito il monotono – quanto io desideravo di più al mondo –
e che già si svelava intiepidito di luce.

5. *L'ermetismo: Luigi Fallacara, Carlo Betocchi, Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari, Alfonso Gatto.*

La questione del rapporto tra la poetica (e diciamo pure la biografia) degli scrittori dell'ermetismo e gli eventi del fascismo e della guerra civile si è posta nell'immediato dopoguerra in forme che non potevano essere se non politiche, di quel tipo di esasperazione e di violenza che tenta di forzare e di travolgere, ossia di prendere vendetta del proprio stesso passato. Quegli scrittori furono accusati di insensibilità alle vicende della nazione o vennero difesi per non aver celebrato servilmente la dittatura e non essersi perduti dietro la cronaca, tragica certo ma effimera. Che la loro formazione intellettuale li portasse in genere a fuggire la guerra civile e la lotta politica è constatazione storica, può legittimare plauso o riprovazione morale, ma non ci dice quasi nulla sulla qualità delle loro poesie. Nella Parigi del 1871 non pochi dei loro maestri spirituali si erano comportati probabilmente assai peggio.

In verità si era trattato delle conseguenze di una condizione generale, e davvero storica, degli intellettuali italiani; che la partecipazione (quando vi fu) alla lotta antifascista e, più tardi, generalmente politica non avrebbe davvero mutato in profondo anche per la brevità di una esperienza che gli eventi (e le volontà politiche) ricondussero rapidamente all'alveo delle consuetudini. Per quanto è della difesa – allora rapidamente formulata e diffusamente accettata – e cioè di non avere smaccatamente cantato il fascismo, essa è accettabile solo se si riduce il fenomeno del fascismo ai suoi aspetti più rumorosi e meno sostanziali; perché se lo si estende, come componente socio-politica, al di là del suo ventennio, troviamo allora che la complicità della cultura letteraria è anche maggiore, nell'ossessione della propria autonomia adempiendo i desideri della conservazione più che contrastando quelli delle prescrizioni «totalitarie». In ogni senso, le cose erano state più grandi di loro; e se, in termini di sapere e di risposta alle sfide del tempo, essi certo elusero alcuni dei compiti che (secondo noi, non già secondo loro) fanno parte dei tradizionali doveri

della letteratura, essi hanno diritto a un giudizio non diverso da quello di milioni di italiani sorpresi dalle catastrofi del 1943. Una maggiore severità sia proporzionale al grado di informazione e cultura di cui, in generale, disponevano.

Quel che semmai può essere detto è che la verità delle loro opere più riuscite, sia poetiche che saggistiche, è una verità ridotta e approssimativa, se commisurata a quella di cui davano ragione altre letterature, di quel medesimo periodo, in relazione con altre concezioni e rappresentazioni del mondo. Un giudizio sull'ermetismo deve riconoscere il valore etico delle posizioni affermate dai portavoce del gruppo; e il valore indiscutibile di alcuni risultati di poesia, che pure si accompagnarono talvolta ad aspetti di fastidioso e snobistico settarismo. Nel dopoguerra, buona parte dell'attività degli ermetici si svolse infatti in difesa e illustrazione del proprio passato convertito in leggenda e coniugato, grazie a una tenace ricerca genealogica, a questo o quel ceppo della tradizione nazionale o internazionale: l'ideale della via poetica alla salute dell'anima mantiene, come in tutte le sapienze tradizionali, una sua internazionale e una sua trasmissione. Ultimo erede, probabilmente, ne è Andrea Zanzotto. Il termine «ermetico» assume a ragione, in questo prolungamento, quell'originario significato di «esoterico» e di «occulto» che negli anni Trenta gli era stato impropriamente attribuito.

Quel che oggi viene chiamato «ermetismo» corrisponde solo in parte alla classificazione che il critico Francesco Flora coniò, nel 1936, per una tendenza poetica – esemplificata allora da Ungaretti, Quasimodo e Montale – ad espressioni allusive e analogiche, fortemente sintetiche. Oggi invece intendiamo con ermetismo il movimento culturale e letterario che si formò e si svolse all'incirca fra il 1932 e il 1942 soprattutto a Firenze (ma anche a Milano e Parma). Il movimento degli ermetici si riferiva ad alcuni fondamenti della poetica simbolista: simbolo e analogia vi erano considerati come strumento positivo di conoscenza della realtà e, identificati all'operazione letteraria, divenivano un modo di moltiplicazione dell'esperienza e di avventura spirituale. La sensibilità degli ermetici si diresse a recuperare (attraverso l'opera di Ungaretti, Montale e Quasimodo, ma anche nel

segno di Onofri e Campana) tutta una tradizione europea di poesia metafisica e platonica che aveva il suo maggiore autore in Petrarca e la sua discendenza soprattutto nell'età barocca europea e in alcuni autori del Romanticismo, come Novalis, Coleridge, Nerval.

Negli anni recenti c'è stato – soprattutto negli scritti di Carlo Bo – l'intento di accentuare il valore etico del gruppo ermetico, in analogia con quanto era stato del gruppo surrealista (o meglio: bretoniano) francese o, mezzo secolo innanzi, delle cerchie che si erano formate intorno a Mallarmé o a George. Senza dubbio vi fu, per alcuni anni, un fervore autentico e fu corsa un'avventura di dedizione e ascesi. Il costume intellettuale dell'ermetismo contribuì a liquidare l'avventura di molta meschina letteratura media e a rendere la critica letteraria, soprattutto quella universitaria, più attenta a quanto la poesia europea era venuta producendo nel cinquantennio precedente.

Una poetica non troppo lontana da quella che era stata di Arturo Onofri, ma con una preoccupazione di ortodossia cattolica, è alle origini della poesia di Luigi Fallacara, nato nel 1890 (*Poesie d'amore*, 1937), collaboratore del «Frontespizio» e mediatore fra la letteratura cattolica degli anni Venti e la più giovane generazione. Non poche sue cadenze di stupefazione verginale, ultima eco del francescanesimo di alcuni dei nostri versificatori «liberty» («l'erba dei prati stupita alla mano»; «così la donna è nei saluti estremi»; «silenziosa sorride all'eterno […]»; «il soave sapere dell'eterno […]»; «guardavano il chiaro e il cupo pensiero»), o di solenne incanto liturgico sono i veri antecedenti di Carlo Betocchi, di Mario Luzi e di Alfonso Gatto.

Carlo Betocchi (Torino 1899), combattente nel 1918, agrimensore e tecnico di costruzioni per molti anni, collaboratore del «Frontespizio», poi, negli anni del secondo dopoguerra, insegnante e funzionario della Rai, appartiene alla medesima fascia di ispirazione di un Fallacara (e a tutti e due, probabilmente, non è estraneo l'esempio di Paul Verlaine) ma ha avuto un suo sviluppo assai complesso, verso forme di più secca semplicità, di «realismo», quasi un cattolico primato conferito all'incarnazione, dunque all'oggetto. Formatosi sulla

nostra letteratura dal Due al Quattrocento, ne ha tratto modi desueti che, agli inizi, gli impreziosivano il verso («Ora che inverno miete/ per noi i morti campi/ e ritornano a requie/ le cose incerte, erranti/ di vita in vita […]») ma che egli è venuto poi dimettendo per una scrittura più rotta che si direbbe vergata in presenza d'una precisa fonte di luce («Nell'asciutta mattina la lamiera/ opaca d'intime specchiature,/ vernice e ruggine senza riflessi/ in una lunga linea di desiderio/ volta alle colline […]»). Il verso di Betocchi («il verso acuto/ e deserto di chi non sa, ma spera […]») ha qualità di durata autentica che la tarda e recente operosità di questo poeta ha garantito e confermato definitivamente, dopo aver vinto non poche prevenzioni della critica.

Fra i poeti che si formano a Firenze negli anni Trenta hanno una loro fisionomia precisa, oltre a Mario Luzi, Alessandro Parronchi e Piero Bigongiari, mentre la personalità di Alfonso Gatto, seppure sia, in quegli anni, strettamente connessa al gruppo fiorentino, per tutta una sua parte ne esorbita. Inizialmente assai vicini, i due poeti nominati per primi sono venuti in seguito precisando e differenziando le loro voci.

Parronchi (Firenze 1914) aveva cominciato con una sorta di obbedienza di scuola e con sue fresche esercitazioni su testi canonici del simbolismo francese; successivamente, e soprattutto dopo la guerra, ha dato nelle sue raccolte testi di una sostenuta affettuosità, non dimentica di certi «minori» del secondo Ottocento. Dizioni affidate quasi sempre al verso della tradizione, meditazioni ora savie ora stupite su di una condizione comune. «Da me saprai che ciò che è buono al mondo/ a suscitarlo è il cuore che non muta», dice in una poesia rivolta alla figlia, e questi due versi sono parsi emblematici di una aspirazione alla fedeltà, tanto profondamente sentita da lui come dal gruppo dei suoi vicini di gioventù e di poesia, pronunciata intenzionalmente un'ottava sotto il canto concitato di Luzi. È nostra persuasione che su questo poeta l'opinione critica dovrà rendere un giudizio più attento di quello che in genere abbia pronunciato finora.

Indole e fantasia molto diverse quelle di Piero Bigongiari (Navacchio 1914), anche studioso e critico di letteratura italiana e francese. Nelle raccolte successive alla guerra egli è venuto elaborando una sua visione dei rapporti che si tessono fra gli uomini e le vestigia della loro storia e cultura, e l'ha registrata in forme che sembrano assumere come proprio modello morale alcuni autori anglosassoni degli anni Trenta e Quaranta (come Auden) o si rapprendono in prose ritmiche, di derivazione postsurrealista (Jouve, Char, Michaux). In questa lirica di densa e talvolta faticosa meditazione, i luoghi geografici e storici sono esaltati a emblemi, a specchi di un itinerario della mente, vestigia di un illimitato e mai concluso diario di viaggio. L'autore stesso ha parlato di «diario relativo e insomma di biografia non trascesa ad esemplarità». Tuttavia una mutazione sembra avvenire nelle composizioni di *Antimateria* (1972), dove, su di una trama di percorsi memoriali e di nessi analogici, si apre la via una volontà sperimentatrice, lessicale e ritmica, che sussulta ormai visibilmente e si contrae sotto la spinta degli eventi e delle trasformazioni del secolo. Le compatte sequenze dell'ultimo libro che, come dice l'autore, vogliono essere intese come un unico poema hanno assolutamente rovesciato l'assunto «liricista» che era stato di Bigongiari ai suoi inizi. La scrittura lavora in positivo e alla luce del giorno, per strati successivi.

Alfonso Gatto (Salerno 1909-Orbetello 1976). Giornalista a Milano, Firenze, Roma, redattore (con Pratolini) del periodico fiorentino «Campo di Marte», nell'età dell'ermetismo. Partecipò alla Resistenza e fu nel Pci per alcuni anni. A partire dal 1932 ha pubblicato molte raccolte di versi e le ha ordinate in *Poesie* (1941), *Nuove poesie* (1950), *La storia delle vittime* (1966).

La definizione che fu data della poesia di Gatto fin dal suo primo apparire («surrealismo di idillio») si era limitata a registrare una libertà singolare di associazioni verbali, quasi unica nella poesia italiana di quegli anni, e un atteggiamento contemplativo, con una accentuata tendenza al dimesso e alla mistica della desolazione; non priva, quest'ultima, di ascendenze crepuscolari e tardosimboliste, in particolare Govoni.

Lungo gli oltre quarant'anni della sua attività, l'universo poetico di Gatto ha potuto piuttosto ripetersi che complicarsi. Esso ruota intorno a una condizione fondamentale, la «povertà» (anch'essa un mito tardosimbolista: lo si ritrova, ad esempio, in Rilke), che è metafora plurisensa di passività, debolezza, autenticità, fraternità. Essa si costituisce e incarna in figure e luoghi o momenti simbolici (la madre, l'infante, la spiaggia, il sonno, il freddo). La «povertà» induce «l'amore», inteso piuttosto come pietà che come sentimento creatore; e, naturalmente, la «morte», anch'essa sentita come un gesto estremo di povertà e desolazione:

I.

POVERTÀ COME LA SERA

Torna povera d'amore
nel ricordo l'erba e a sera
reca solo quest'odore
della morta primavera,
questi prati freschi al velo
della corsa che negli occhi
dei bambini è quasi il cielo,
questo sogno che non tocchi
liberandolo in segreto
come l'aria dei tuoi colli.
Resti limpida se lieto
di tristezza e d'aria volli
povertà come la sera
per spogliarti sino al volto,
sino agli occhi in cui dispera
questa luce, se t'ascolto
vana ai limiti del cielo
nel clamore aperta e rosa
come nube che al suo gelo
torna vaga e si riposa.
Resti povera d'oblio,
lungo il prato che al suo muro
di celeste imbianca, addio,
nel lasciarti anche il futuro
smemorata voce annotta.

II.

LE COSE POVERE

Ogni povera cosa è già raggiunta
dalla credulità d'essere cosa
a se stessa evidente, e com'è smunta
la madre vittoriosa
ora ch'è stanca favola. La mano
ripassa nel suo ruvido, è già piena
di grazia nel mancare.
Ogni povera cosa: quel divano
di verde è quasi d'erba se la trama
gli regge appena.
E la patata squallida che amare
sembra a dir brutta come un volto, è buona
della credulità piena che al segno
più tenero s'incide.
Ogni povero tavolo nell'unto
si rimette all'offesa, alla costrutta
dolcezza del suo legno.
La levità del gesto è nel volume
deserto delle cose appena un lume
fuggente al pieno della forma: ignota
assonante mestizia della terra,
o forse il soffio che ne ride.

Tutto questo materiale di nozioni-immagini è come percorso da un moto incessante, che compone e scompone aggregati di oggetti patetici, involti (ma anche continuamente cancellati) da un'aggettivazione ora preziosa ora quasi sbadata. Questo flusso di associazioni che si ripetono di lirica in lirica, e spesso di verso in verso, ha come proprio argine appena la cadenza del verso tradizionale, quasi sempre endecasillabo; e la rima e la partizione strofica, non di rado eredità cantabile di melici settecenteschi o di certo «idillio» alla Di Giacomo. Argine assai fragile, per il continuo ricorso all'inarcatura da verso a verso; che Gatto ha trasmesso o ha avuto in comune con altri del suo tempo, come ad esempio un Giorgio Caproni. C'è quasi sempre un abbandono esclamativo, con impennate di collera e di concentrazione verbale, più

spesso con diluizione e non di rado meccanica iterazione di alcune figure del discorso.

Oggi una parte della critica è piuttosto severa con la poesia di Gatto; ma crediamo che nella sua folta produzione (anche di prosatore; dov'è più chiaramente leggibile un suo anarchismo libertario di tonalità religiosa e sacrificale), quando la si liberi da sovrabbondanze e ovvietà, vi sia un nucleo autentico, un'appassionata e amante interpretazione del tempo inteso bensì come eterno presente ma di un presente sorpreso nel suo assopirsi, in un beato render l'arme della ragione, quale, dopo Pascoli, non era stato così diffusamente riproposto nella nostra lingua:

III.

LELIO

La tua tomba, bambino
vogliamo sia sbiancata
come una cameretta
e che vi sia un giardino
d'intorno e l'incantata
pace d'una zappetta.
Era un dolce rumore
che tu lasciavi al giorno
quel cernere la ghiaia
azzurra e al suo colore
trovar celeste intorno
la sera. Ora, che appaia
la luna e del suo vento
lasci più solo il mondo,
ci sembrerà d'udire
nell'aria il tuo lamento.
Era un tuo grido a fondo
l'infanzia, un rifiorire…
Inventaci la morte,
o bambino, i tuoi segni
come d'un gioco infranto
rimasero alla sorte
del vento, ai suoi

disegni di nuvole e di pianto.
Ogni giorno che passa
è un ricadere brullo
nell'ombra che c'invita.
Irrompi a testa bassa
nel ridere, fanciullo,
devastaci la vita
un'altra volta e vivi.

Non raccolta in volume, ma degna di seria attenzione, è la sua produzione critica, soprattutto quella del suo periodo milanese quando era in rapporto con Edoardo Persico, un protagonista della cultura moderna del Novecento italiano, che introduceva e interpretava quanto nel mondo era all'avanguardia nelle arti e in particolare nell'architettura.

6. *I traduttori.*

Per la poesia del modernismo novecentista e dell'ermetismo la traduzione come rifacimento e personale luogo di esperienza stilistica ebbe ad assumere un valore eccezionale: non si trattò, come era stato per le traduzioni dell'età precedente, del trasferimento di autori stranieri, in genere moderni, che fosse opportuno immettere nella nostra cultura, bensì della assunzione di testi stranieri come pretesti e luoghi di sperimentazione. I programmi intellettuali dei migliori poeti, nel periodo che va dall'inizio degli anni Trenta all'incupirsi della guerra, si proponevano in verità di annettere alla poesia parti sempre più ampie di quanto era stato tradizionalmente riservato alla prosa. Fu il fenomeno che Pasolini identificò come «poetizzazione della prosa» («Tutta la lingua […] era in sincronia, nei suoi vari generi […] la Storia non esisteva più»). Tradurre, per gli autori del decennio ermetico, significò ridurre il diverso al già posseduto; e quindi si trattò soprattutto di tradurre testi di letterature, di età e di autori che distanza di tempo e di culture rendevano atemporali oppure di una poesia che poteva essere considerata come antecedente remota o prossima della tendenza nella quale i traduttori si riconoscevano; nel campo dell'ermetismo, la poesia della *Pléiade* francese, del secondo Cinquecento spagnolo, dei metafisici inglesi e poi, a partire da Hölderlin,

Novalis, Nerval, l'Ottocento e il Novecento del simbolismo primo e di quello tardo, fino a talune propaggini surrealiste.

Fra i poeti traduttori di poesia, Ungaretti ebbe, in questa impresa, una parte rilevante: a cominciare da Saint-John Perse, William Blake, Góngora ed Esenin (pubblicati nel '36) fino ai XXII sonetti shakespeariani (pubblicati nel '44). Si è già discorso dell'importanza dei lirici greci tradotti da Quasimodo. Le traduzioni di Montale (*Quaderno di traduzioni*, Milano 1948 e 1976; da Shakespeare, Blake, la Dickinson, Hopkins, Melville, Hardy, Joyce, Eliot, Thomas, Yeats, Maragall, Barnes, Guillén, Adams, Kavafis) hanno un carattere che le collega piuttosto alle origini, di linguaggio espressivo, dei versi degli *Ossi di seppia* e che scandisce poi il passaggio alle successive raccolte; basta leggere la tonalità bizzarra-festosa di taluni frammenti shakespeariani, che ritroviamo puntualmente nel Montale delle ultime raccolte. Ma la forte espressività montaliana è invece evitata, in genere, dal gusto ermetico.

Si rammentino Hölderlin tradotto da Contini e Giorgio Vigolo, Rilke nelle versioni di Giaime Pintor e Leone Traverso, George ancora in quelle di Traverso; fra i tedeschi anche Hofmannsthal e Trakl. Traducono lirica russa Tommaso Landolfi e Renato Poggioli. Ronsard, Scève, du Bellay, Valéry, Mallarmé, Eluard, i surrealisti sono tradotti da Alceste Angelini, Beniamino Dal Fabbro, Luzi, Parronchi, Bigongiari. Oltre a Montale, traducono dall'inglese Sergio Baldi, Luigi Berti. Sugli spagnoli (Góngora, Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Bécquer, Alberti, Jiménez, García Lorca, Altolaguirre, Machado, Guillén) si provano Alberto Frattini, Carlo Bo, Mario Luzi, Oreste Macrì e non pochi altri.

Quel decennio di impegno interpretativo si interrompe con la fine della guerra: la ripresa, editorialmente molto ricca, delle traduzioni di poesia dette la prevalenza a versioni «di servizio», letterali o riga-a-verso; e quasi solo gli autori che avevano operato nella stagione precedente continuarono il loro rapporto «assoluto» col testo originale: Luzi su Coleridge e Shakespeare, Sereni su Williams e Char. Negli anni Cinquanta i poeti traducono relativamente poco: Pasolini prende piuttosto la via dei rifacimenti (dai simbolisti francesi, soprattutto). Bisogna inoltre ricordare, quasi come eccezionali, Nelo Risi su

Jean Jouve, Franco Fortini su Eluard, Brecht e Goethe, Giovanni Raboni su Baudelaire, Giovanni Giudici su Puškin.

7. *Il sarcasmo antinovecentesco e il dialetto.*

Accanto alla linea dominante della poesia del Novecento, che è poi quella dei valori consacrati, un'altra ne è esistita, quasi sempre respinta come attardata o conservatrice; o, più semplicemente, come cattiva poesia. Si tratta di poeti che ostentano la propria inattualità e il rifiuto delle convinzioni della modernità; o che anticipano, invece, in qualche aspetto, forme destinate a essere sviluppate più largamente in un periodo successivo.

A partire dalla fine degli anni Venti l'opposizione alle forme «moderne» della poesia (ossia a quelle della tendenza che era impersonata soprattutto da Ungaretti) si duplicò di sottintesi politici; e si fece sentire soprattutto nel corso degli anni Trenta. Accadde, ad esempio, che il rifiuto o l'oscuramento di molte personalità e voci poetiche del primo ventennio del secolo (per esempio Rebora, Jahier e i vociani in genere), seppure inevitabile nella polemica di allora, avvenisse in un contesto reso equivoco dalla situazione politica; tanto più che le reali posizioni dei singoli nei confronti del fascismo si vennero chiarendo, non di rado, assai tardi, fra il 1937 e il 1938; o non si chiarirono affatto. Non si dimentichi che (a differenza della Germania) l'Italia non ebbe una poesia dell'emigrazione, furono assai limitati i casi di «emigrazione all'interno», se pur si vogliono considerar tali la conversione di Rebora, il silenzio di Jahier, il parziale inedito di Noventa, la condizione d'isolamento della poesia di Pavese. Caduto il fascismo e finita la guerra, la nostra poesia non ha avuto rilevanti inediti da pubblicare, eccettuati alcuni testi di Delio Tessa. La politica culturale e letteraria del regime fece qualche timido tentativo di proporre i «poeti di Mussolini», ma non li impose né mai perseguitò i poeti in quanto tali. Non ci fu uno stile di Stato. Ci si limitò a pagare (poco, quasi sempre) qualche spia negli ambienti letterari e a sorvegliare i contatti con gli stranieri.

Uno dei modi del rifiuto mascherato della realtà ufficiale fu l'uso della parodia, dell'ironia; si esibirono sarcasticamente

forme metriche desuete. Si dettero casi frequenti di rovesciamento, in senso polemico e allusivamente avverso al regime dominante, della tonalità popolareggiante (da lunario e da cantastorie) che Mino Maccari, Curzio Malaparte, Leo Longanesi avevano sfruttata in senso reazionario. Furono talvolta episodi, anch'essi, di civetteria conservatrice. Ma non vanno trascurati: nell'area della bizzarria provinciale, della stravaganza e del *nonsense* si incontrano spesso voci singolari per autenticità e per ribellione alla poesia ufficiale. Si pensi alla comicità agra e funesta, talvolta degna di Jarry, di un Ettore Petrolini o ai versi del narratore Antonio Delfini (Modena 1907-ivi 1963), che continuavano alcuni toni del miglior Palazzeschi.

La poesia dialettale – della quale è vastissima la produzione in tutta la prima metà del Novecento – va considerata, per la parte migliore, come un aspetto di tale controcorrente della nostra poesia contemporanea. Lo studio di Pier Paolo Pasolini, che è del 1952, suddivideva la poesia dialettale in una dominante «realistica» e in una «pascoliana». Ma la situazione si rivela, allo sguardo di oggi, assai più complessa: se fin verso gli anni Trenta la poesia che faceva uso dei dialetti perciò stesso si opponeva a quella in lingua (o, tutt'al più, trovava un punto di mediazione e di comunicazione nel linguaggio pascoliano), quanto più procede una unificazione che è linguistica perché culturale (e nonostante la presenza di periodici episodi che sembrano contraddire quanto veniamo esponendo, come è stata, ad esempio, la ripresa dei dialettismi nel cinema neorealista del dopoguerra), l'uso del dialetto viene considerato dagli autori, se non sempre dal pubblico, una mera varietà espressiva, un elemento stilistico che si combina con le tendenze, le ricerche e le poetiche della poesia in lingua.

Vi sono quindi poeti in dialetto che inclinano verso la prima o verso la seconda delle due linee suggerite da Pasolini, ma vi sono anche quelli che non seguono né l'una né l'altra. Giacomo Noventa, per l'altezza e la complessità della sua opera, deve essere considerato a parte; e lo stesso si dica di una personalità come quella di Delio Tessa. Si dovranno quindi non più che rammentare autori i quali, per data di

formazione se non di pubblicazione, si riportano alla tradizione veristica e variamente la combinano con lo spiritualismo pascoliano ridotto a sentimentalismo. Altre le origini, invece, della versificazione di Trilussa (Carlo Alberto Salustri, 1871-1950), che godé larga fama per la sua favolistica; si tratta di una equivoca agilità nell'uso del romanesco, al servizio di un moralismo senza coraggio, con qualche convenzionale sberleffo ai potenti.

Alla tradizione del «bozzetto», più che a quella di un Salvatore Di Giacomo, si rifà Raffaele Viviani, napoletano (*Tavolozza*, 1931; *...e c'è la vita*, 1940), mentre le cose migliori di Vann'Antò siciliano (*Voluntas tua*,1926) sono di descrittiva idillica e sentimentale. Questa tematica dà i suoi migliori risultati negli autori attivi nei distretti del Molise prima della seconda guerra: come il sacerdote e latinista Cesare De Titta, come Eugenio Cirese (*Lucecabelle*, 1951) e soprattutto come Vittorio Clemente, attivo dopo il 1924 (*Canzune de tutte tiempe*, 1970). Clemente è passato attraverso un'esperienza decadente e crepuscolare per pervenire a una robusta interpretazione della natura come «teatro del mondo» capace di aprire paradisi luminosi (è il caso del suo giustamente famoso poemetto *Acqua de magge*, 1952) e alla formulazione di veri personaggi, che si immergono in uno spazio verbale ottenuto per bruschi passaggi dalla secchezza drammatica alla accumulazione entusiastica. È il caso di un altro mirabile testo (del 1960), *Canzune ad allegrie…*,dove la tradizione barocca e quella verista si uniscono coerentemente.

Già più legati alle vicende formali della poesia in lingua sono Mario dell'Arco, romano (*Poesie*, 1942-48; *La peste a Roma*,1952), e soprattutto Biagio Marin, di Grado, che in quel particolare dialetto veneto (*I canti de l'isola*, 1951; *La vita xe fiama*, 1970) è stato poeta di un immutabile rapporto uomo-natura, ripetendo in mezzo secolo di ricche raccolte un suo stupore appassionato per le dimensioni delle stagioni e delle figure umane in quelle. Prende l'avvio, come la maggior parte dei dialettali dei primi decenni, da Pascoli: e muove verso una declinazione sensuale, canora e abbandonata a se stessa: «e po' resta un seren meravegiào/ del niente che xe intorno,/ e un rie de sol restào ciaro in tel sen/ e passà via lisièro de ogni

giorno». Questo sereno meravigliato del niente che è intorno definisce molto bene la verità dei versi di Marin.

Uno dei modi di sperimentare lo strumento linguistico dialettale nell'ambito delle scoperte stilistiche novecentesche è anche quello di ricorrere a forme esauste, premoderne. È il caso del piemontese Pinin Pacot, attivo fra il 1925 e il 1950, che si è fissato nelle misure metriche della tradizione, anzi dichiaratamente settecentesca, per una misurata canzonetta sentimentale:

Gioventù, pòvra amija,
finìa
l'è sa giornà rijenta
ch'a l'ha fate contenta
e cast sol ch'a tramonta
a pronta
n'autra bela giornà
për d'autri annamorà.
Ma, për noi doi la seira
s' fa neira
e a slarga ij brass dë vlù
për cheujne, ò gioventù;
e noi ch'i soridoma
i l'oma
un cit frisson sutil
drinta lë sguard tranquil.

Una voce agra e fine della poesia ligure del Novecento, che deve essere letta accanto a quella dei suoi conterranei poeti in lingua, è nei versi del genovese Edoardo Firpo (*'O grillo cantadò*,1931, ristampato con introduzione di E. Montale, Torino), e, con un gusto delle strofe leggere di origine barocca e arcadica, in quelli del triestino Virgilio Giotti (Trieste 1885-ivi 1957), che negli aguzzi amari disegni delle sue liriche (*Colori*, Firenze 1941) rivela qualche similitudine con il gusto e le ricerche di scrittura degli autori raccolti intorno alla rivista «Solaria». Se con Firpo e Giotti si è nei limiti del novecentismo «medio», con Tonino Guerra (*I scarabocc*, 1946 e *I bu*, 1972, con introduzione di G. Contini), che per data di nascita potrebbe essere loro nipote, se ne è

largamente fuori. Il repertorio è una lugubre serie di tipi di paese e di brusche impennate dell'immaginazione verso altri universi; c'è l'angoscia «di purett» (dei poveretti), della «pòra zenta» (della povera gente), ma senza sentimentalismi, con una sorta di ferma organizzazione del preciso e dell'impreciso, del concreto e dell'allucinato.

8. *Delio Tessa.*

Fra i poeti che nell'età fascista hanno trovato nel dialetto lo schermo per poter dire quanto in lingua era indicibile ma che (a differenza di un Giacomo Noventa) hanno accettata l'eredità veristica e bozzettistica come si porterebbe, non senza orgoglio, un abito fuori moda, il maggiore è senza dubbio Delio Tessa, milanese (1886-1939), la cui energia lirica è stata per troppo tempo sottovalutata, liquidandolo come uno di coloro che avevano esteso alla sua generazione di dialettali alcune esperienze crepuscolari o parnassiane. E queste e quelle sono certo il fondamento della cultura di Tessa, ben più di quanto lo siano Porta e la tradizione meneghina. (E hanno continuato a esserlo per tutta una parte della nostra poesia in lingua, fino a oggi. C'è una ininterrotta presenza, ad esempio, di Laforgue, una sua «funzione», che va da certo Gozzano al sarcastico-angoscioso di Palazzeschi, a Govoni e a Tessa fino ad alcuni poeti operanti ai nostri giorni nell'area cisalpina).

La tradizione del realismo mimetico e sordido o della scenetta dialogata, il gusto pedantesco per il vocabolario sono in Tessa trascesi da una virulenza visionaria costruita con spessori di linguaggio spezzati e sghembi, con filamenti sonori atonali, al limite dell'impronunciabile e del rantolo. Un radicale pessimismo antropologico, di precisa ascendenza positivistica, mentre è all'origine dell'antifascismo conservatore di Tessa (e si spiega così come mai tanta parte della sua poesia sia stata resa nota solo dopo la morte dell'autore), lo spinge a ricercare figure e situazioni di creature prossime alla morte e alla corruzione morale e fisica.

I monologhi di Tessa procedono per esclamazione, fratture, singulti, embricature di parlato diretto e di «a parte», ostinatamente conglomerando frantumi verbali, spesso difficilmente decifrabili. C'è in lui una coincidenza fra dialetto

e gergo piccolo-borghese (assunto in timbri e musicalità decadenti, frante, disarticolate, ridotte a timbri, a mere note di colore) e un riferimento costante della tematica a una particolare depressione e soffocazione di disperata grettezza, che è quella degli anni Trenta del fascismo:

I.

LA POESIA DELLA OLGA

[…]
Semm su la Vedra al quindes e ghe stemm!
Me senti incoeu el rebuij della mattana,
senti che se destana ammò dopo tant ann
la voeuja de cantà… Olga, cantemm!
O Piazza della Vedra… o carampann
de cà… o tanabus… buej… ratter…
o tosann della vita… o casotej
vecc de cinquanta gheij e la minestra!
In qui sepolcher, in qui scorpioner
– sprangh alla porta, stoppa la finestra –
gh'era su de qui facc de brentador,
te tiraven a voltra de qui gamba
e la metress al banch?!… quell'assabesa
col fà de lavandera de color!…
…gh'era la Carmen… gh'era la Francesca…
bozzaven de bell primm a tutta possa
e ciaccolaven; ma de quindesina
in quindesina, ghe calava i ari,
all'oli de la lumm, all'aria possa
se padimaven in qui colombari.
Cantemm, Olga, cantemm de qui tosann
antich la grama sorta, l'ultem pass
de quand hin sul quarciass a la cà bassa;
là denter ghe inveggiaven ann e ann,
ghe marsciven là denter tutta grassa
e acqua, sfacchinaven… su e giò…
e giò e su, col debet a la cà,
incadenaa a la cà come i baira
a la terra… talment che invers i dò

de la mattina pu no sospiraven
che de buttass sul lecc, de restà là!…
Ma dalla Piazza, ma dalla Contrada
l'è come ona ventada che la spazza
el veggiumm quell besbili che a la cà
della Olga el te monta dalla Piazza!
Italia renascenta l'è la granda
s'cera franca di negher, di sacchetta,
l'è 'l sussar di rocchetta… o mond peoca!
«luce… luce…» quist hinn che te comanda,
mediator de tosann, mercant de coca!
Gh'an la Delage, la Buick alla porta!
Mi come porch e ti come baltrocca
con bottega de fiocca… onori, onora
i caff della ruffianaria resorta!
O primavera noeuva che s'infiera,
Italia renovada in di to vacch!
[…]

La vita delle prostitute nelle «case chiuse», che si conclude con l'immagine della vecchia semidemente, irrisa dai ragazzi e contigua ai paramenti funebri di un'antica chiesa; o la fantasticata (e prossima a un Carlo Emilio Gadda) fuga delle popolazioni lombarde davanti agli austriaci avanzanti dopo Caporetto (*L'è el dì di mort alègher!*), il ritratto di una poveretta, una gita fuori porta poco lontano dal manicomio provinciale, la morte di una vecchia (*La mort de la Gussona*) o di un albero; sono altrettanti pretesti per un accanimento maniacale e torvo, catastrofico più che decadente, e per scatenare una compressa passione per l'orrido e il putrefatto. La ricerca di Tessa è stata di minimi elementi verbali espressivi, impercettibili fantasmi sonori orchestrati con atterrita sapienza sullo sfondo di una città di cui è indirettamente profetizzata la distruzione.

I. Giuseppe Ungaretti, *Sono una creatura*, dall'*Allegria*, in *Vita d'un uomo*, a cura di L. Piccioni, Milano 1969, p. 41.

2. *San Michele*: montagna che fu teatro di combattimenti durissimi. 12-14. *La morte…vivendo*: la possibilità della morte è, per il soldato, liberatrice da una atroce esistenza. Un poeta francese, Paul Eluard, dirà di un combattente della Resistenza ucciso durante la seconda guerra mondiale: «E per morire aveva dovuto soffrire/ tutta la vita».

La pietra della montagna è un oggetto assoluto e incomprensibile come lo è la natura per l'uomo alienato; ma anche l'uomo è estraneo a se stesso: *come questa pietra* è invisibile il suo *pianto.* Questa condizione di «natura morta» non è negativa; ma per raggiungerla veramente è necessario attraversare l'esistenza e acquisire la coscienza. Questa esperienza equivale alla rivelazione di essere «creatura», ossia di vivere non per volontà propria, e di essere «volti al travaglio/ come una qualsiasi/ fibra creata» (come aveva scritto in data 14 luglio 1916, sotto il titolo *Destino*).

II. Giuseppe Ungaretti, *I fiumi*, dall'*Allegria*, in *Vita d'un uomo* cit., pp. 43-5.

1. *mutilato*: dall'artiglieria.

2. *dolina*: depressione, di forma circolare, propria di alcuni terreni calcarei e in particolare del Carso.

24-26. *e come…il sole*: mi sono curvato come i *beduini* (nomadi del deserto) fanno nelle quotidiane loro preghiere del culto islamico.

36-41. *Ma quelle…felicità*: Ma le nascoste, le segrete *mani* (della corrente del fiume) che mi stemperano nell'acqua (e mi lavorano con essa, come si fa con una malta) mi danno coscienza di essere *in armonia* (v. 35) con l'*universo* (v. 31).

49. *duemil'anni*: avverbiale, «per duemila anni».

67-68. *una corolla/ di tenebre*: la propria vita gli appare meravigliosa ed enigmatica, come un fiore (la corolla è l'insieme dei petali) fatto di buio e aperto nel buio.

III. Giuseppe Ungaretti, *In memoria*, dall'*Allegria*, in *Vita d'un uomo* cit., pp. 21-2.

In *Derniers jours 1919*, la quinta parte della poesia *Roman cinéma*, datata *Paris le 11 mars 1914*, già Ungaretti aveva parlato del suicidio di Moammed Sceab; il medesimo personaggio ricompare in *Chiaroscuro*, pubblicata su «Lacerba», 8 maggio 1915, poi nell'*Allegria.*

In questi versi è detta indirettamente una situazione di rischio e di desolazione che è stata anche dell'autore: quella di chi non ha patria. Ma a differenza dell'amico, chi parla sa *sciogliere il canto* e serbare memoria dei vinti. Il senso di destino e di morte è come depositato in un avverbio e due aggettivi: *appassito, in discesa, decomposta.*

IV. Giuseppe Ungaretti, *Nostalgia*, dall*'Allegria*, in *Vita d'un uomo* cit., p. 54.

2. *è a svanire*: sta per cedere all'alba.

46. *malattie*: tristezze o pene del vivere.

18-19. *E come…si rimane*: il sentimento della fusione rapisce ognuno a se stesso, come per un impeto; ma questo è solo uno stato d'animo, quindi al moto mentale corrisponde una immobilità fisica dei due personaggi. Si noti l'ambiguità di *si rimane*: «si resta fermi» ma anche «ci si ritrova a essere».

Come esempio dell'elaborazione decisiva cui la maggior parte delle liriche dell'*Allegria* è stata sottoposta nelle stampe successive, si riporta la prima versione di *Nostalgia*, pubblicata in «La Diana», Napoli 28 settembre 1916: «Quando/ la notte è a svanire/ poco prima di primavera/ e di rado/ qualcuno passa e ingombra/ su Parigi s'addensa/ quell'oscuro colore/ di pianto/ che ci disfa gli edifizi/ e ci dà/ lo specchio/ di una Senna accidiosa/ con quel suo/ indosso/ persistente fastidio/ di riflesso di lumi//in un canto/ di ponte/ contemplo/ l'illimitato silenzio/ di una bimba/ tenue e opaca/come un fiore d'alpe/ nato dal cuore/ di un mughetto/ e dal sorriso/ di una tepida salma/ di canerino/ in un meriggio/ di deserto/ e le nostre malattie/ si fondono// e come portati via/ si rimane».

V. Giuseppe Ungaretti, *Stelle*, da *Sentimento del tempo*, in *Vita d'un uomo* cit., p. 142.

Un esempio di recupero della struttura metrica tradizionale conciliata a un'elevata capacità di concentrazione epigrammatica. In quattro versi tre tempi, allegorici di un passaggio da una ad altra positività tramite una pausa di negatività. Il giuoco dei simboli si impernia sulla parola *le favole*, che sono le stelle del titolo, con un'arcata connotativa che implica infanzia, leggenda e faville. La caduta dei miti è solo momentanea; il *vento*, che è anche lo spirito rinnovatore, li riporta.

VI. Giuseppe Ungaretti, *Caino*, da *Sentimento del tempo*, in *Vita d'un uomo* cit., pp. 172-3.

1. *favolose*: leggendarie e meravigliose.

3-5. *O pastore…giorni*: Caino era, dice la Bibbia, pastore. Qui, *di lupi* e *denti* accentuano il carattere ferino di questo fraterno «doppio» dell'autore. Lo scintillio dei denti è detto una *luce breve/ che punge i nostri giorni* per alludere alla comune condizione mortale del fantasma e dell'autore e dei lettori.

6-9. *Terrori…cuore*: la somiglianza tra il *Caino* e il *cuore* è nella violenza e nell'impeto selvaggio.

10-15.*E…fuggi*: questo *Caino* è anche un demone silvestre, di sensualità e di tentazione notturna.

16-19.*Come…riposata*: il recupero di una purezza naturale è visto come sonno elementare (la *fonte*). Gli interrogativi drammatici introducono il tema della memoria come quello che origina la ripetizione e quindi la vecchiaia (la *polvere*). Il vento è invocato come la positività rinnovatrice, che ridà l'innocenza e vince la morte.

Nel nome del patriarca biblico, il poeta evoca la parte di sé che è violenza e natura panica (*brama).* Essa è ambivalente e potrebbe accordarsi positivamente alla speranza di riconquista di un paradiso terrestre. È una delle sue più complesse figurazioni.

VII. Giuseppe Ungaretti, *Sera*, da *Sentimento del tempo*, in *Vita d'un uomo* cit., p. 151.

1. *passi della sera*: dove l'ombra della sera sembra venire avanti.

4. *breve fuoco smemorato*: può alludere a un fuoco campestre, di stoppie o altro combustibile o, più probabilmente, a un luogo per breve tempo arrossato dalla luce del tramonto. *Smemorato* (propriamente: senza memoria) vale qui, anche, dimenticato.

5-6.*Nel fumo…erbe*: si rilevi l'effetto di prolungamento ottenuto con la dialefe di *fumoora* e con quella di *ora-odo* e i quattro suoni di «o»; e, in opposizione ai cinque bisillabi trocaici dell'endecasillabo 5, le due sdrucciole dell'endecasillabo 6 con la sequenza di sette suoni vocalici «e» e l'allitterazione dei *tr* e *rb.* I due ultimi versi sono anche legati fra loro, come per un effetto d'eco, da chiasmo fonico: *fumo-rane-tenere-tremano.*

È questo un testo molto indicativo del gusto che è stato detto novecentesco: una descrizione idillica e arcadica organizzata non senza preziosità intorno a elementi di suggestione fonosimbolica. L'intento è di indurre a una stasi (smemorata, appunto) paradisiaca; non è impossibile parlare di inattesa contiguità con certo D'Annunzio, quello di alcuni passi del *Notturno.*

VIII. Giuseppe Ungaretti, *Tu ti spezzasti*,dal *Dolore*, in *Vita d'un uomo* cit., pp. 215-6.

2. *alle segrete fionde*: alle forze endogene che ebbero a scagliarli.

4. *fiumane vergini*: alla violenza dei corsi d'acqua.

8-18. *E la recline…apparsa*: «E l'araucaria (ossia il pino brasiliano) curvata, che si apriva nell'unico punto della valle dove l'ombra potesse raccogliersi e che nelle sue dimensioni gigantesche sembrava respirare profondamente torcendo le proprie radici entro le venature di un masso scosceso e di inaccesse stratificazioni geologiche (e insensibile a tutto, anche più degli altri massi condannati al sole), ma che, là dove levava il tronco su dalle radici, aveva come una bocca, una apertura ombrosa in cui crescevano erbe e si posavano farfalle; [quella araucaria] non la ricordi tu, muta nella sua tensione simile a un delirio, come apparve perfettamente e magicamente posata in bilico sul suo masso che, in distanza, pareva un ciottolo rotondo non più largo di tre palmi?».

19. *fiorrancino*: minuscolo uccello.

21-26. *Ne conquistavi…fra le alghe*: ti arrampicavi fino alla cima per rivedere dall'alto della araucaria protesa su di una insenatura marina (l'*imo lucido* è l'ultima profondità trasparente) grandi e meravigliose (*favolose*) tartarughe muoversi tra le alghe, come risvegliate dal sonno.

27-29. *Della natura…moniti*: i tre ultimi versi sottintendono il verbo *ridestarsi.* La violenza della natura tropicale si manifesta come tensione estrema, oltre la quale traluce la morte.

28. *le subacquee pompe*: le magnificenze, gli sfarzi dei fondali sottomarini; ma non è da escludere che il poeta abbia piuttosto o anche inteso alludere al moto di risucchio (e al rombo che l'accompagna) quale si determina dove l'onda marina penetra una cavità della scogliera. Gli ammonimenti (*moniti*) sarebbero, in questo caso, oltre che visivi anche auditivi. Si noti l'incontro di *pompe* in fine verso e di *funebri* all'inizio del verso seguente: nella nostra lingua, il termine «pompa» – nel senso di cerimonia solenne – è rimasto associato solo agli enti o imprese che si occupano dei funerali.

35. *Grazia*: tu eri «la» grazia cioè una immagine di gentilezza, delicatezza e bellezza; ed eri «una» grazia per i tuoi, cioè un dono divino.

37. *cecità*: la condizione degli uomini, renitenti alla grazia divina e quindi ciechi; *indurita* è la cecità come il cuore di Faraone nel racconto biblico.

39-41. *Troppo…ignudo*: si contrappone la luminosità cristallina del fanciullo (*umano lampo*) al sole tropicale che (come sempre in Ungaretti) è sentito come ferocia ed empietà. Il *sole* (che è quello medesimo ardente sulla riva del mare evocata nella prima parte della composizione) è una belva inumana (*ruggito… ignudo*) e si connota coi caratteri della natura che ignora la presenza dell'uomo: contiene la selva, il ronzio degli insetti, l'implacabile ripetizione (*accanito).*

Questa poesia, pubblicata con le date 1939-45, nel secondo quaderno di «Poesia» (Milano, maggio 1945), è stata poi ristampata nella sezione *Il tempo è muto* (1940-45) del volume *Il dolore*, Milano 1947. Delle varianti, le più notevoli sono quelle del v. 1, che nella prima versione suonava «Le molte, sparse, immani pietre grige» e, al v. 22, «Tu, musicale bimbo temerario».

I. Vincenzo Cardarelli, *Incontro notturno*,in *Opere complete*, Milano 1962, pp. 339-41.

7. *allocco*: sciocco e goffo.

8. *apata*: apatico.

27. *ruga cieca*: via o vicolo senza uscita.

47. *in ronda*: in giro.

66. *nel fuoco*: paesaggi estranei come quelli che compaiono alla salamandra nella fiamma. Una leggenda voleva che le salamandre potessero vivere nel fuoco.

69. *ambuli*: cammini, vai in giro.

71. *cicca*: mozzicone di tabacco.

«Ciò che sorprende di più nelle variazioni tonali così giustapposte è che i diversi strati linguistici tendono tutti alla fine a fondersi insieme […] mediante una curiosa combinazione di qualità spirituali, razionali e persino spaziali» (Frederic J. Jones 1975). Si notino i livelli aulici (*apata, ti chieggo, ambuli…*), le cadenze bibliche, da *Libro di Giobbe* o da *Ecclesiaste* (diffuse anche in altri testi di *Prologhi*),delle interrogazioni (vv. 16-25), i vocativi (vv. 1, 41) retorici e, su opposto fronte, i livelli umili (*sigaro, allocco, Ti buttavan lì, Accozzati,biascichi,sbirciando*), le inversioni drammatiche, di intonazione colloquiale (*ma un'intima parola non ve la dicevate*), il timbro dell'apostrofe… Dopo la parte (vv. 35-64) più propriamente descrittiva, al passato, ecco, ai vv. 67-70, la identificazione fra personaggio e autore. Gli orli rigidi e spezzati del verso breve consentono a Cardarelli di legare, esaltandoli a vicenda, i due fronti del suo linguaggio, quello antico e quello colloquiale come, ad esempio, *assolutamente/ terrorizzato. Incontro notturno* è un potente esempio di forza rattenuta, una lirica che per un verso si distanzia dalle commistioni di decadentismo e simbolismo e per un altro è indice di una possibilità che Cardarelli non ha poi sviluppata.

I. Salvatore Quasimodo, *Notizia di cronaca*, dalla *Terra impareggiabile*, in *Tutte le poesie*, Milano 1960, p. 256.

6. *Saint-Cloud*: a Parigi.

14. *Landru* o *Weidmann*: celebri assassini.

17-20. *È necessario…latini*: l'autore si rivolge ai popoli latini ammonendoli che è necessario preservare i nostri popoli dalla degenerazione indotta da uno sviluppo economico che conduce a *invidia dell'amore* e *odio dell'innocenza* (vv. 20-21). Per questo debbono essere nello stesso tempo salvati, ossia intelligentemente conservati, due moti apparentemente opposti, ma in realtà complementari: quello degli *stimoli civili*, ossia delle azioni volte alla società, e quello che cerca la *solitudine della caverna*, ossia un isolamento fecondo e allegro.

21. *formule dell'anima*: le due definizioni, volte a spiegare l'azione assassina dei due giovani, sono semplici formule che vogliono spiegare alcunché di più complesso e che per tradizione chiamiamo «anima».

22-25. *La speranza…dell'uomo*: noi speriamo nell'avvenire ma col cuore stretto d'angoscia perché continueremo a vivere episodi atroci come quello riportato fin quando ci mancherà l'esatta conoscenza di quanto, nell'esistenza umana, è dato dagli altri all'individuo e di quanto l'individuo restituisce o deve o può restituire. Questa umana contabilità (*Dare e avere*, 1966, appunto è il titolo dell'ultima raccolta di Quasimodo) non dobbiamo solo conoscerla ma determinarne l'equilibrio.

II. Leonardo Sinisgalli, *Dicembre a Porta Nuova*, da *Vidi le Muse* (1931-42), in *L'ellisse*, a cura di G. Pontiggia, Milano 1974.

Porta Nuova, sui bastioni milanesi. A quel tempo un braccio del Naviglio, nelle vicinanze di Porta Nuova, era tuttavia visibile. La breve lirica vive nelle rime interne (*raccoglie-foglie, ridesta-resta*), nelle assonanze (*inerte-deserta, accerta-stretta*) e nel sottile sottinteso simbolico (*ripa* come vita, *svolta* dell'esistenza).

I. Sandro Penna, da *Tutte le poesie*, Milano 1970, p. 255.

II. Sandro Penna, da *Poesie* (1938-55), in *Tutte le poesie* cit., p. 89.

III. Sandro Penna, da *Una strana gioia di vivere* (1949-55), in *Tutte le poesie* cit., p. 247.

IV. Sandro Penna, da *Tutte le poesie* cit., p. 259.

V. Attilio Bertolucci,*Verso le sorgenti del Cinghio*,in «NuA», maggio-agosto 1973, p. 51.

Il Cinghio è il nome di un torrente alle cui sorgenti, narra il poeta, è organizzata una gita di amici. La passeggiata è simbolica delle speranze battagliere di una generazione e della rassegnata o scettica capacità di persuasione di chi più sa e sa indurre al ripiegamento e alla rinuncia.

I. Alfonso Gatto, *Povertà come la sera*, dalla *Memoria felice 1937-39*, in *Poesie*, Milano 1961, p. 203.

5-6. *velo/ della corsa*: la lacrimazione indotta dal vento della corsa e dal moto concitato.

9-10. *liberandolo…colli*: la donna cui è indirizzata questa poesia di commiato sogna un sogno quasi inavvertito mentre la voce che parla ricorda un'*erba* (v. 2) di incontro amoroso. L'erba è detta *povera d'amore*, ma si deve intendere «erba d'amore e di povertà».

11. *Resti*: Tu rimani.

14. *spogliarti*: è, nello stesso tempo, un gesto amoroso e una volontà di semplificazione, di nitore.

17-20.*vana…riposa*: è ancora il ricordo del crepuscolo che scese sull'incontro amoroso.

21. *povera d'oblio*: si intenda «dimenticata ma pura nella semplicità».

23. *di celeste imbianca*: il *muro di celeste* del prato è, si può supporre, il cielo. Il prato *imbianca* nella sera che procede, come se la luna lo toccasse. Ma più probabilmente *celeste* e *imbianca* debbono essere collegati emotivamente con *addio*: il colore del cielo e il bianco recano la distanza, simboleggiano anche la sfera mentale in cui si colloca per sempre il ricordo.

25. *annotta*: mentre il ricordo è luminoso, il futuro – nel momento della separazione – è buio come la notte che sopraggiunse sugli amanti. È una voce che ha perduto la memoria di sé, una oscurità incerta.

II. Alfonso Gatto, *Le cose povere*, in *Osteria flegrea, 1954-61*, Milano 1962, pp. 77-8.

4. *la madre vittoriosa*: la madre che parve tale al ragazzo.

11-12. *E la patata…volto*: la patata se si dice che è brutta sembra amare come un volto umano.

16-17. *si rimette…legno*: ogni povero tavolo sembra consegnarsi alla volontà altrui anche se destinata a offenderlo e, nello stesso tempo, si affida alla dolcezza intima del proprio legno *costrutto*; che cioè si è strutturato internamente, quando era vivente.

III. Alfonso Gatto, *Lelio*, da *Poesie 1929-41*, Milano 1961, pp. 255-6.

9. *cernere*: separare i sassolini della ghiaia, per distinguervi specie o qualità diverse.

19. *Inventaci*: il bimbo morto ci proponga una morte.

26. *brullo*: desolato, squallido.

30. *devastaci la vita*: come la tua scomparsa ci ha distrutta l'esistenza, così il ricordo di te penetri impetuosamente a sconvolgerci e perciò stesso a farci vivi e a riproporti vivo, al di là della tua fine.

Gioventù, povera amica,/ finita/ è la giornata ridente/ che ti ha fatta contenta/ e questo sole che tramonta/ prepara/ un'altra bella giornata/ per altri innamorati.// Ma per noi due la sera/ si fa nera/ e allarga le braccia di velluto/ per accoglierci, o gioventù;/ e noi che sorridiamo/ abbiamo un breve tremito sottile/ dentro lo sguardo tranquillo.

Siamo alla Vetra, il quindici, e ci stiamo!/ Sento oggi il rigurgito della pazzia,/ sento che si risveglia ancora dopo tanti anni/ la voglia di cantare… Olga, cantiamo!/ O Piazza della Vetra… o case decrepite…// catapecchie… corridoi neri… topaie…/ ragazze di vita… o casotti/ vecchi da cinquanta centesimi compresa la minestra!/ In quei sepolcri, in quelle scorpionaie/ – spranghe alla porta, chiusa la finestra –// c'erano certe facce di ubriaconi,/ tiravano fuori certi polpacci!…/ e la padrona al banco?… quell'assabese/ truce con quel fare da lavandaia…/ C'era la Carmen… c'era la Francese…// Litigavano in principio a squarciagola/ e cicalavano: ma di quindicina/ in quindicina, gli calavano le arie,/ all'olio del lume, all'aria impestata,/ si afflosciavano in quei sepolcri.// Cantiamo, Olga, cantiamo di quelle ragazze/ antiche la grama sorte, l'ultimo passo/ di quando stavano per passare alla casa bassa;/ là dentro invecchiavano per anni,/ marcivano là dentro gonfie/ e flaccide, sfacchinavano… su e giù…/ e giù e su. Indebitati con la casa/ incatenate alla casa come i badili / alla terra… tanto che verso le due/ della mattina non sospiravano altro// che buttarsi sul letto, e non muoversi più…// Ma dalla Piazza, ma dalla Contrada,/ è come una ventata che spazza/ il ciarpame, questo brusio che/sale su alla casa della Olga!// L'Italia rinascente è la grande/ schiera franca dei ladri ferroviari, dei borsaiuoli;/ il sussurro dei mezzani… o mondo idiota!/ «luce… luce… » sono questi che ti comandano,/ ruffiani, mercanti di cocaina!// Hanno la Delage, la Buick alla porta!/ A me come porco, a te come baldracca/ con bottega di fica non resta che onorare/ i capi della ruffianeria risorta!/ O primavera nuova che si infiora.// Italia rinnovata nelle tue vacche!

I. Delio Tessa, *La poesia della Olga*, da *Poesie nuove e ultime*, Torino 1947, pp. 95-9.

I versi che riportiamo, corredati da una traduzione in lingua che viene ripresa dal volume *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. dell'Arco e P. P. Pasolini, Parma 1952, pp. 180-1, sono dalla prima e dalla seconda parte del poemetto che Tessa concluse verso il 1935-36 e che non poté, evidentemente, pubblicare in vita; il suo antifascismo era d'altronde già dichiarato dalla dedica al maestro Arturo Toscanini. Nei versi riportati si evoca il mondo dei lupanari milanesi di infimo ordine e il passaggio alla «modernizzazione» fascista; la *primavera* del v. 45 è certo quella della canzone fascista («primavera di bellezza»).

Bibliografia

1. Le opere di G. Ungaretti si leggono in *Vita d'un uomo (Tutte le poesie)*, a cura di L. Piccioni, Milano 1969. Il volume reca una prefazione, una cronologia e una bibliografia a cura dello stesso Piccioni, l'apparato critico delle varianti e quattro studi su Ungaretti poeta di G. De Robertis, A. Gargiulo, L. Piccioni e P. Bigongiari; gli scritti in prosa sono raccolti in *Vita d'un uomo (Saggi e interventi)*,a cura di M. Diacono e L. Rebay, con prefazione di C. Bo, introduzione di M. Diacono e bibliografia, ivi 1974. Una parte delle traduzioni compiute da Ungaretti è apparsa, sempre sotto il titolo complessivo di *Vita d'un uomo*, a Milano negli anni 1946, 1948, 1950, 1961.

Per la bibliografia critica, cfr. quella assai vasta contenuta in *Vita d'un uomo (Tutte le poesie)* cit.

La storia della critica alla poesia di Ungaretti tende a coincidere con quella della poesia del Novecento e dunque studi importanti e spesso fondamentali su Ungaretti si leggono nelle scritture di quasi tutti i critici italiani del nostro secolo. Cfr. qui come momenti importanti di tale storia: F. Flora, *La poesia ermetica*, Bari 1936; C. Bo, *Otto studi*, Firenze 1939; Id., *Ancora Ungaretti*,in «Lettere e arti», II, dicembre 1945-gennaio 1946, pp. 14-20; A. Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze 1940; A. Seroni, *Ragioni critiche*, ivi 1944; M. Apollonio, *Ermetismo*, Padova 1945; G. Pampaloni, *G. Ungaretti, «Il dolore»*, in «Belfagor», III, marzo 1948, pp. 251-3; F. Fortini, *La terra promessa*,in «Comunità», IV, marzo-aprile 1950, p. 50; Id., *Due poesie contemporanee*, ivi, VIII, 1954, pp. 49-52, ora in *Saggi italiani*, Bari 1974; M. Luzi, *Il povero nella città*, in «Letteratura-Arte contemporanea», I, gennaio-febbraio 1950, pp. 73-5; P.Bigongiari,*Il senso della lirica italiana*,Firenze 1952; Id., *Introduzione sinottica alla poesia di Ungaretti*, in «Approdo letterario», VIII, 1962, pp. 58-76; S. Antonielli, *Aspetti e figure del Novecento*, Parma 1955; M. Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*,Torino 1955; Id., *Poesia pura e poesia esistenziale*, ivi 1957; O. Macrì, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze 1956; fascicolo monografico di «Letteratura», 1958; A.Zanzotto,*Ungaretti: la presenza delle varianti, il mito dell'autobiografia*,in «Paragone», XXII, 1971, pp. 29-34; H. Friedrich, *La lirica moderna*, Milano 1958; L. Anceschi, *Barocco e Novecento*, ivi 1960; Id., *Lirica del Novecento*, Firenze 1961; Id., *Le poetiche del Novecento in Italia*,Milano 1962; E. Falqui, *Novecento letterario*, II, Firenze 1960; P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano 1960; E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, ivi 1961; L. Rebay, *Le origini della poesia di Ungaretti*,Roma 1962; S. Solmi, *Scrittori negli anni*,Milano 1963; F.Portinari,*Ungaretti*, Torino 1967; i fascicoli monografici di «Galleria», 1968; «L'Herne», 1969; «Books Abroad», 1970; C. A. Mezzacappa, *Noia e inquietudine nella «Vita d'un uomo» di G. Ungaretti*, Padova 1970; A. Seroni, *Proposte per una ricerca sui «temi» della poesia di Ungaretti* e G. Raboni, *L'attesa di senso (inizio di un saggio su Ungaretti)*, in «Paragone», XXII, 1971, pp. 35-45; il fascicolo monografico di «Forum italicum», VI, 1972; G. Contini, *Altri esercizi*, Torino 1972.

Un notevole studio monografico, attento soprattutto alle strutture linguistiche, è quello di C. Desola, *Ungaretti*, Milano 1975, cui si è aggiunto quello di G. Cambon, *G. Ungaretti*, Torino 1976.

Per quanto è degli studi dedicati al linguaggio di Ungaretti, cfr.: G. Contini, *Esercizi di lettura*, Firenze 1939 e Torino 1974; I. Tutia, *Linguaggio di Ungaretti*,Firenze 1959; P.Spezzani,*Per una storia del linguaggio di G. Ungaretti fino a «Sentimento del tempo»*, nel volume miscellaneo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, a cura di G. Folena, Padova 1966; P. V. Mengaldo, recensione a I. Tutia, *Linguaggio di Ungaretti* cit., in «Leteratura Italiana», XIII, 1960, pp. 364-70; Id., *La tradizione del Novecento*, Milano 1975.

2. Le poesie di V. Cardarelli sono raccolte in *Opere complete*, a cura di G. Raimondi, Milano 1962.

Cardarelli godé di una straordinaria simpatia critica nell'età ermetica come testimoniano, fra 1937 e 1942, gli interventi di O. Macrì, P. Bigongiari, G. Ferrata, G. Contini, A. Borlenghi, E. Villa, A. Gatto, G. Vigorelli, G. Piovene, E. Falqui, per i quali cfr. S. Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*,Milano 1976, pp. 185-6. Un posto a sé ha il saggio di S. Solmi in «Primato», III, 1942, ora in *Scrittori negli anni*, Milano 1963, che contiene la formula di «disperato classicismo»; dove l'aggettivo ha più verità del sostantivo.

Quella partecipazione diminuì molto nel quindicennio successivo al conflitto: i giudizi di A. Gramsci e di L. Russo videro in Cardarelli quasi esclusivamente il letterato fascista. Cfr.: E. Montale, *Si è spento V. Cardarelli, il poeta del classicismo intransigente*, in «Corriere della Sera», 16 giugno 1959; P. V. Mengaldo,*D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*,in *La tradizione del Novecento* cit. e B. Romani, *V. Cardarelli*, Firenze 1968 e 1972.

3. L'opera poetica di S. Quasimodo è in *Tutte le poesie*, Milano 1960, 1965 e in *Poesie e discorsi sulla poesia*,a cura di G. Finzi, ivi 1971. Le numerosissime traduzioni non sono state ancora raccolte o antologizzate. I *Lirici greci*, ivi 1940, sono stati più volte ristampati.

Della vastissima letteratura critica su di lui (di valore e interesse assai ineguale), una notevole scelta è in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, ivi 1969. Cfr. anzitutto le prefazioni di S. Solmi a *Erato e Apollion*,ivi 1936 e a *Ed è subito sera*,ivi 1942, ora in *Scrittori negli anni*,ivi 1963; di O. Macrì a *Poesie*, ivi 1938, ora in *Esemplari del sentimento contemporaneo*, Firenze 1941; di L. Anceschi a *Lirici greci*, ivi 1940; di C. Bo a *Giorno dopo giorno*, ivi 1947. Cfr. inoltre le monografie di P. Mazzamuto, *S. Quasimodo*, Palermo 1967; G. Zagarrio,*Quasimodo*,Firenze 1969 e M. Tondo, *Quasimodo*,Milano 1970. Assai notevole la parte dedicata a Quasimodo da F. J. Jones nella *Poesia italiana contemporanea*, Messina-Firenze 1975.

Di L. Sinisgalli la poesia è pubblicata in numerose e brevi raccolte che spesso riprendono pubblicazioni precedenti. È opportuno fare ricorso alla scelta di poesie 1932-72 dal titolo *L'ellisse*,a cura di G. Pontiggia, Milano 1974, con una esauriente bibliografia dell'autore e della critica. Fra le più importanti voci di quest'ultima, cfr.: G. De Robertis, *Due giudizi sull'ultimo Sinisgalli*,in «Letteratura»,I, gennaio 1937, pp. 154-7; (A. Tofanelli) L. Anceschi, *Due giudizi sull'ultimo Sinisgalli*, in «Prospettive», IV, 15 febbraio 1940, pp. 23-4, ora in *Saggi di poetica e poesia*, Firenze 1942; G. Contini, *Sinisgalli, Campi elisi* , in «Letteratura», IV, aprile-giugno 1940, pp. 140-2, ora in *Un anno di letteratura*, Firenze 1946; Id., prefazione a *Vidi le muse*,Milano 1943; E. Cecchi, *Natura morta e vigna vecchia*, in «L'europeo», 29 ottobre 1952, p. 17.

Di S. Solmi le poesie si leggono in *Fine di stagione*, Lanciano 1933; *Poesie*, Milano 1950; *Levania e altre poesie*, con prefazione di V. Sereni, ivi 1956; *Versioni poetiche da contemporanei*, ivi 1963; *Il balcone* ,ivi 1968; *Poesie complete*, ivi 1974.

4. *Tutte le poesie* di S. Penna sono state pubblicate a Milano nel 1970; la sua prima raccolta era stata stampata a Firenze nel 1939, ma i primi scritti risalivano a più di dieci anni prima.

Le pagine critiche più rilevanti su di lui sono quelle di L. Anceschi, *S. Penna, Poesie*, in «Letteratura», III, ottobre 1939, pp. 149-51, poi in *Saggi di poetica e poesia* cit.: di P. Bigongiari, *Per una sistemazione poetica*, in «Paragone», I, ottobre 1950, pp. 45-9; di C. Garbali, *Letteratura italiana-Poesia (dedicato a Penna)*, in «L'approdo letterario», IV, luglio-settembre 1958, pp. 95-9, ora in *La stanza separata*, Milano 1969, uno degli scritti più acuti sul poeta. P. P. Pasolini è tornato più volte a scrivere su Penna; si legga un suo importante studio in *Passione e ideologia* cit.

A. Bertolucci ha pubblicato *Sirio*, Parma 1929; *Fuochi in novembre*, ivi 1934; *La capanna indiana*, Firenze 1951 e Milano 1973; *Viaggio d'inverno*, ivi 1965. Ha tradotto da vari autori e poeti anglosassoni e, recentemente, *I fiori del male* di C. Baudelaire, in prosa, ivi 1975.

5.Sull'ermetismo la più ampia trattazione è quella di S. Ramat, *Ermetismo*, Firenze 1969; e, per sintesi dello stesso critico, la voce in *Dizionario critico della letteratura italiana* cit. Sulle polemiche che accompagnarono l'età ermetica, cfr.: L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia* cit. e G. Luti, *Cronache letterarie tra le due guerre (1920-40)*,Firenze 1966. È merito di M. Petrucciani (*La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino 1955) aver distinto la poesia dei «poeti puri» (che il nostro testo chiama «i moderni») dall'ermetismo fiorentino. Dopo quasi trent'anni, il conflitto delle interpretazioni è ancora aperto, come è possibile leggere nell'introduzione di E. Sanguineti alla sua *Poesia del Novecento*, Torino 1969, in R. Jacobbi, *«Campo di Marte» trent'anni dopo, 1938-68*, Firenze 1969, nonché in più di uno scritto, anch'esso in occasione del trentennio, di C. Bo. La recente bibliografia dell'età ermetica non sembra più risentire, come nel primo decennio seguito alla guerra, di antitesi ideologicopolitiche quanto pare aver invertiti i propri criteri e studiare semmai la specificità dell'impegno etico (e, in definitiva, la «letteratura come vita», formula che fu di C. Bo) che una parte della critica considera l'ambizione storicamente più importante dell'esperienza ermetica.

C. Betocchi ha raccolto in *Prime e ultimissime*, con introduzione di C. Bo, Milano 1974, le poesie del periodo 1930-54 e di quello successivo al 1967, cui vanno aggiunte quelle dell'*Estate di San Martino*, ivi 1961 e *Un passo, un altro passo*, ivi 1967. Sul poeta una monografia di V. Volpini, *Betocchi*, Firenze 1971, rende conto, nella bibliografia, dell'ampio consenso critico. Della critica successiva al 1945 ricordiamo l'attenzione di L. Baldacci, *Simboli e realtà di Betocchi*, in «Il Popolo», 19 agosto 1961; Id., *Betocchi «un altro passo» nella serenità*, in «Epoca», 10 dicembre 1967, pp. 144-7; G. Pampaloni, *Di un poeta il libro più bello dell'anno*, in «Epoca», 30 luglio 1961, pp. 86-7; Id., *Cuce la vita con l'eterno*, in «La Fiera letteraria», 11 gennaio 1968, pp. 19-20; C. Varese, *C. Betocchi, «L'estate di San Martino»*, in «Nuova Antologia», XLIII, giugno 1962, pp. 265-7; M. Luzi, *Un altro passo verso la verità*, in «La Fiera Letteraria», XLIII, 8 febbraio 1968, p. 22.

Di L. Fallacara, cfr. l'*Antologia* di testi poetici, a cura e con introduzione di A. Capasso, Genova 1934; ma l'opera di Fallacara va riferita all'età e al clima di A. Onofri: si pensi anche solo al titolo di una sua rilevante raccolta di versi (*Illuminazioni*) del 1925.

A. Parronchi ha scritto: *I giorni sensibili*, Firenze 1941; *I visi*, ivi 1943; *Un'attesa*, Parma 1949; *Per strade di bosco e di città*, ivi 1954; *Coraggio di vivere (1950-60)*, Milano 1961; *L'apparenza non inganna*, ivi 1966.

P. Bigongiari ha raccolto in *Stato di cose* (Milano 1968) i suoi primi 3 volumi (*La figlia di Babilonia*, 1942; *Rogo*, 1952; *Il corvo bianco*, 1955). Le successive sue opere di poesia sono: *Le mura di Pistoia*, Milano 1955-58; *Torre d'Arnolfo 1958-63*, ivi 1964; *Antimateria, 1964-71*, ivi 1972. Per la critica si tengano presenti il saggio di A. Noferi in *I contemporanei*, III cit., con quello della stessa autrice, *P. Bigongiari, la critica come segno di contraddizione*, in *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze 1970; e lo studio di J.-M. Gardair, *La poétique inintérrompue de P. Bigongiari*, in «Critique», XXV, aprile 1969, pp. 304-11.

Di A. Gatto le prime raccolte (a partire da *Isola*, Napoli 1932) sono in edizione definitiva col titolo di *Poesie*, Milano 1961. Quattro raccolte del periodo 1944-49 (*Amore della vita*, 1944; *La spiaggia dei poveri*, 1944; *Il sigaro di fuoco*, 1945; *Il capo sulla neve*, 1949) si leggono in *Nuove poesie*, ivi 1950. Seguono *La forza degli occhi*, ivi 1954; *Osteria flegrea*, ivi 1962; *La storia delle vittime*, ivi 1966. Nella monografia di B. Pento, *A. Gatto*, Firenze 1972, è contenuta una larga bibliografia critica. Fra i contributi recenti, cfr. il fascicolo monografico della «La Fiera letteraria», X, 25 dicembre 1955, pp. 3-7. Cfr. anche E. Mazzali, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, II cit. e G. Manacorda, *A. Gatto*, in «Belfagor», XXIII, 1968, pp. 325-47.

6. Manca una valida valutazione complessiva degli esiti dei traduttori di poesia lirica nel nostro Novecento. Gli studi e le monografie dedicati alle personalità maggiori considerano naturalmente anche l'opera di traduzioni che, in qualche caso (ad esempio in un Quasimodo), possono corrispondere ai massimi risultati degli autori di cui si studiano gli scritti.

7.M. Maccari, *Il trastullo di Strapaese*, Colle Val d'Elsa 1928; C. Malaparte, *L'arcitaliano*, Roma 1928; E. Petrolini, *Ti ha piaciato?!!*, Milano 1916. Su Petrolini, cfr. G. De Chiara, *Petrolini*, Bologna 1959.

Per la poesia dialettale della prima metà del secolo è tuttora indispensabile *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. dell'Arco e P. P. Pasolini, Parma 1952. Cfr.anche il numero speciale di «Dimensioni», XIV, 1970 e XV, 1971 che raccoglie gli atti del I e del II Congresso nazionale su lingua e letteratura dialettali.

Le poesie di V. Clemente sono raccolte nel volume *Canzune de tutte tiempe*, a cura e con introduzione di O. Giannangeli, Lanciano 1970. Cfr., in *Acqua de magge*, Roma 1952, la prefazione di P. P. Pasolini.

B. Marin ha riunito le poesie pubblicate fino al 1969 nei *Canti dell'isola (1912-69)*, Trieste 1970; col medesimo titolo era stata pubblicata a Udine nel 1951 una raccolta dell'opera poetica sino a quella data. Inoltre *La vita xe fiama. Poesie 1963-69*, a cura di C. Magris (e con prefazione di P. P.Pasolini), e *Poesie*, Capua 1972. Su di lui cfr.: B. Maier, *La poesia di B. Marin*, Trieste 1968; *B. Marin*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, III cit.; C. Galimberti, *B. Morin*, in *Dizionario critico della letteratura italiana* cit. e S. Nigro, *La dialettalità contestata (a proposito di un «Discorso» di B. Marin)*, in *Atti del convegno nazionale su letteratura e dialetti*, Lanciano 1974.

P. Pacot (Giuseppe Pacotto) ha scritto *Arssivòli*, Torino 1926; *Crosiere*, ivi 1935; *Speransa*, ivi 1946; *Gioventù, pòvra amìja…*, ivi 1951.

E. Firpo è autore di *'O fiore in to gotto*, Genova 1935, con introduzione di E. Montale; tale introduzione, con una bibliografia in *'O grillo cantadò*, si legge nella edizione a cura di G. Sechi, Torino 1960.

Di V. Giotti, tutte le liriche in dialetto in *Colori*, Milano-Napoli 1957; sulla sua poesia, cfr.: E. Montale, *V. Giotti, Liriche e idilli*, in «Pegaso», IV, parte I, 1932, pp. 249-50; P. Pancrazi, *Giotti poeta triestino*, in *Ragguagli di Parnaso*, III, Milano-

Napoli 1967; «Pagine istriane», VII, 1966 con scritti di L. Anceschi, C. Antoni, U. Apollonia, F. Flora, M. Fubini, B. Maier, E. Montale, P. P. Pasolini, U. Saba, G. Stuparich ecc.

8. L'opera di D. Tessa si legge in *L'è el dì di mort alègher!*, Milano 1932; ivi 1960 col testo esplicativo in lingua rifatto da F. Rosti; e in *Poesie nuove e ultime*, a cura di F. Antonicelli e F. Rosti, Torino 1947. Su di lui hanno scritto: B. Croce, *Poesia dialettale*, in «La Critica», XXXI, 20 marzo 1933, pp. 249-50; C. Linati, *D. Tessa*, in «Belfagor», III, luglio 1948, pp. 429-34; F. Giannessi, *D. Tessa*, in *I contemporanei* cit.

IV. Montale e la poesia dell'esistenzialismo storico

1. *L'antifascismo e le premonizioni della guerra. Cesare Pavese.*

Secondo un luogo comune a molta critica degli anni Cinquanta, la lacerazione inferta alla società italiana dalla guerra fascista e da quella civile avrebbe indotto mutamenti più nei contenuti e nella tematica della poesia e della letteratura che nelle sue forme. Quasi dieci anni dopo la fine della guerra vigevano ancora, è stato detto, gli schemi ritmici e le scelte lessicali che si erano venuti costituendo nel corso degli anni Trenta.

Una tale tesi era stata formulata, a dire il vero, anche prima; anzi, pochissimo tempo dopo la fine del conflitto, ad opera di critici e autori le cui posizioni teoriche e le cui scritture erano state travolte dal rifiuto, soprattutto politico, della maggior parte di quanto era stato pubblicato nell'età fascista e dalle proposte d'una letteratura di diretto impegno o, come allora si disse, di intervento. Era una tesi non nuova, perché già formulata da Renato Serra al momento di partire soldato per la guerra del 1915; era anzi una disputa vecchia quanto il nostro decadentismo. Solo negli anni successivi sarebbe divenuto chiaro – confrontando la nostra esperienza con quella di altre nazioni e letterature – che il tema del cosiddetto impegno aveva a che fare tanto con rapporti fra la letteratura e le altre attività ideologiche quanto con quelli fra i diversi elementi interni all'opera poetica medesima. Avvenne allora, per dirla più semplicemente, che la formula del «nulla è veramente mutato», ossia del «nulla può veramente mutare con interventi volontaristici nel campo della poesia e della letteratura perché esso è il campo dello spirito, dove le leggi del buon volere e della pratica non vigono», fosse la trista maschera della reazione politico-culturale che venne crescendo negli anni della cosiddetta «guerra fredda» (1947-59) e soprattutto con l'esito delle elezioni del 1948, quando il primato della Democrazia cristiana ebbe funzione di baluardo

contro le sinistre. Tutt'altro che innocentemente quella formula aveva il torto di dimenticare che l'introduzione di nuovi contenuti – com'era tante altre volte accaduto (per esempio con la lirica del tardo Settecento e con quella dell'età della Restaurazione) – già di per sé comportava una alterazione dei significati, quand'anche il sistema dei significati potesse sembrare immutato. I riferimenti espliciti al nazismo (ad esempio) nella lirica di Montale, dal momento in cui appaiono, alterano la portata e il valore tonale di stilemi e di modi che il poeta ha fissati nella sua opera antecedente e che continua a impiegare. Le apparizioni «storiche» modificano il senso di quelle «non storiche» o di «altra storia».

I poeti non avevano atteso il 1945 per riconoscere una realtà di catastrofe. Ed è anche possibile identificare, nel periodo 1938-43, testi poetici che, rifacendosi a modelli dell'espressionismo vociano, in particolare a Jahier o, più in generale, a una linea antiermetica, si ponevano in opposizione al gusto dominante o a quella zona della cultura dominante nella quale il gusto dei settori più colti della borghesia andava d'accordo con quello dei settori meno rozzi del governo fascista.

Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo 1908-Torino 1950) è un esempio della «emigrazione interna» dell'antifascismo, quale cercò di esprimersi in poesia senza chiudersi nel «castello interiore» degli ermetici. Aveva cominciato nel segno di Gozzano e dei crepuscolari, sui banchi del liceo torinese. Ma già la tesi di laurea (1930) su Whitman, ossia su di un poeta che molto aveva agito sui simbolisti nostri e anche su alcuni vociani, era indicativa. Nascono allora le prime liriche e la ricerca di un verso epico. *Lavorare stanca* (1936) si volle fuori della linea del novecentismo: all'origine di quel libro era una polemica antiletteraria (frequentissima negli adolescenti), una volontà di essere autentico, serio, grave, rigido, virile. Un atteggiamento polemico che non mancava di precedenti (anche locali: Thovez), come si è detto, nell'area morale che era stata di Jahier e di Rebora; e soprattutto di Boine. Il giovane Pavese è certamente sensibile alla serietà e magari austerità di quel particolare incontro fra spirito crociano, etica tradizionale piemontese del dovere e aristocratismo intellettuale che aveva

avuto il suo momento più alto nell'attività di Piero Gobetti; ma, nello stesso tempo, tende con forme sarcastiche o fosche al mito (più che alla realtà) della vita popolare, con tutto quel che comportava di tragicismo e di desiderio di dissoluzione, come le vicende letterarie del decadentismo europeo avevano largamente dimostrato. Così l'ambiente contadino e urbano di *Lavorare stanca* è propriamente quello che risulta dall'interpretazione (adolescenziale e quindi ossessa dal mistero dei rapporti interumani) d'una società cui sia stato strappato il proprio organo di intellezione; che, nella specie, è da definire come quel complesso di virtualità, e anche di tradizioni socialiste, che, in termini storici, noi chiamiamo oggi col nome collettivo di Antonio Gramsci.

I poemetti narrativo-descrittivi di *Lavorare stanca*, con la loro scansione su quattro o cinque accenti maggiori (Pavese stesso ne parla in una nota finale del volume), non hanno nulla a che fare con la metrica «barbara» né col poemetto in prosa dei simbolisti, ma con giustapposizione di blocchi e con iterazioni pesanti costruiscono luoghi e persone, rapporti di interesse e di *eros*, tensioni fra città e campagna; e tutto questo è dominato da un senso di fatalità più che di destino, di attesa passiva, di pianto ringhiottito, di sfinitezza irrimediabile. Senti che quell'aria opprimente che non circola nemmeno fra le colline è un altro nome del fascismo anche se, nell'ottica di Pavese, vuol essere una condizione umana. E certo è gravezza, accidia e cecità, *amor fati*; l'altro, il diverso, si presenta solo come attrazione e ripugnanza. Come sempre, nella sottintesa o esplicita evocazione della morte, il paesaggio è il vero interlocutore muto, colline, forre e acque si dispongono intorno all'«uomo solo», agli uomini soli, idillio cupo, ritmato da cadenze volontaristiche, attraversato da qualche grido di prigioniero.

I.

Lo steddazzu

L'uomo solo si leva che il mare è ancora buio
e le stelle vacillano. Un tepore di fiato
sale su dalla riva, dov'è il letto del mare
e addolcisce il respiro. Quest'è l'ora in cui nulla

può accadere. Perfino la pipa tra i denti
pende spenta. Notturno è il sommesso sciacquio.
L'uomo solo ha già acceso un gran fuoco di rami
e lo guarda arrossare il terreno. Anche il mare
tra non molto sarà come il fuoco, avvampante.
Non c'è cosa più amara che l'alba di un giorno
in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più amara
che l'inutilità. Pende stanca nel cielo
una stella verdognola, sorpresa dall'alba.
Vede il mare ancor buio e la macchia di fuoco
a cui l'uomo, per fare qualcosa, si scalda;
vede, e cade dal sonno tra le fosche montagne
dov'è un letto di neve. La lentezza dell'ora
è spietata, per chi non aspetta più nulla.
Val la pena che il sole si levi dal mare
e la lunga giornata cominci? Domani
tornerà l'alba tiepida con la diafana luce
e sarà come ieri e mai nulla accadrà.
L'uomo solo vorrebbe soltanto dormire.
Quando l'ultima stella si spegne nel cielo,
l'uomo adagio prepara la pipa e l'accende.

Ma se alcuni pochi avevano potuto attribuire ai versi di Pavese, negli anni immediatamente precedenti la guerra, un significato che andava al di là della loro portata poetica reale, la generazione recata alla guerra non ebbe una voce poetica che la esprimesse; per chi nel conflitto non vedeva, o voleva vedere, altro che «la calanca vertiginosa», il luogo dove «bollono calce e sangue nell'impronta/ del piede umano», quella voce si chiamò Montale. Chi cercava un diverso rapporto fra chi parla e le persone umane, separate, «di cui» si parla, non lo ebbe o dovette inventarselo da sé, come quell'autobiografico soldato della campagna di Russia che in una poesia di Nelo Risi, degli anni di guerra, incide con la baionetta, per terra, il nome del proprio padre.

C'era stata, è vero, una poesia sorta da una critica alla cultura che aveva nutrito di sé il fascismo; ma si era accompagnata a una così dura e sarcastica contestazione della società letteraria che questa la ignorò quasi del tutto.

2. *Giacomo Noventa*.

La formazione intellettuale e morale di Giacomo Noventa lo aveva posto in antitesi volontaria al suo tempo; e i suoi contemporanei lo ricambiarono con il silenzio, il rifiuto o una valutazione distorta della sua poesia; aiutati, in questo, dalle orgogliose definizioni di se stesso che Noventa non mancò di ripetere, in versi e prose. I versi furono composti, per la loro parte maggiore, nel terzo decennio del nostro secolo (anche se alcune ottave sarcastiche risalgono al 1927). Pochissimi i versi del decennio 1940-50; successivi al 1955 tutti gli altri. Se l'elaborazione è durata trent'anni, i testi poetici di Noventa (oggi tutti raccolti in *Versi e poesie*) nascono in coincidenza cronologica e in simmetrica antitesi allo sviluppo del novecentismo, al Montale delle *Occasioni* e alla poesia dell'ermetismo.

È stato e sarebbe ancora un errore considerare la poesia di Noventa senza porla in rapporto al suo pensiero filosofico e politico. Noventa si persuase, nel corso degli anni Venti, che l'idealismo italiano, quello di Croce e di Gentile, fosse un errore filosofico e che fosse necessario opporgli i valori di un pensiero cattolico; che ben poco aveva tuttavia in comune con il cattolicesimo della cultura di allora. Quei valori non si potevano esprimere (ha scritto Giacomo Debenedetti) nella lingua di una cultura – quella italiana – che li tradiva. Si intende quindi che la scelta del dialetto ebbe, in Noventa, tutt'altra origine da quella della tradizione dialettale: «Il dialetto può parlare enfaticamente, senza le stonature e il ridicolo dell'enfasi […] il dialetto per Noventa salva il pudore di chi pronuncia qualcosa, in sé, di troppo altisonante. […] Noventa fugge nel dialetto che è insieme coscienza infelice di quella storia e fede nella possibilità d'una coscienza felice di una storia che si potrebbe correggere, se si prendesse atto degli errori di una cultura sbagliata, dimentica dei valori prescritti all'uomo e raggiungibili dall'uomo» (G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano 1974, p. 193).

Il primo moto di Noventa non è l'immagine o la rappresentazione di un oggetto, la trascrizione di una avventura della memoria ma una confidenza nell'intonazione discorsiva e, subito dopo, l'ironia applicata al raziocinio;

l'epigramma, la sorpresa dialettica. Tale carattere epigrammatico e di giuoco dolceamaro spiega la forma metrica, che è spesso da melico settecentesco, «versi», scrive Debenedetti, «che in lingua darebbero il suono di una povera, disusata, semplice cabaletta, e proprio attraverso i quali egli riesce a parlarci di quel che la cultura moderna non sa più nominare: «el saor del pan e la luse del ciel». Il secondo moto è invece l'appello al valore e all'onore, nozioni di origine aristocratica e feudale ma anche cristiana, che egli oppone alla «zente refada», agli «schiavi di un piccolo orgoglio», ai «letterati (de mestier) italiani» e «chi gà un cuor che vorìa ma nò pol», i poeti che «se contenta de qualunque dona/ e po' i la vol beata su le carte». In positivo, quei valori sono l'amore, l'amicizia, la lealtà, il sentimento religioso onde qualsiasi momento umano indica un fato nascosto, una vocazione di tutti gli esseri. Il poeta è, per questo, ora l'uomo che «muore e diventa» come Goethe voleva («no me gavé [avete] tratà come un che vol - e che diventa […]» rimprovera alle sue giovanili sirene), ora colui che viene «pian pianìn», spaventato dalla fiamma medesima che ha suscitato o chi nella «rinunzia» cerca e trova un'ambizione più alta.

1898: 31	marzo: nasce a Noventa di Piave (Venezia) da Antonio Ca' Zorzi e Emilia Ceresa.
1917:	partecipa come volontario alla guerra.
1918-25:	studia a Torino; fa molte letture; si laurea in filosofia del diritto.
1925-35:	viaggia in Francia, Belgio, Germania (studia a Marburg), Austria, Inghilterra. Nel 1935 gli viene ritirato il passaporto.
1936-39:	fonda e dirige a Firenze «La riforma letteraria». Vi pubblica il *Principio di una scienza*, i *Manifesti del classicismo, I calzoni di Beethoven* e alcune poesie. Sul finire del 1939 le autorità vietano la continuazione della rivista.
1940:	viene richiamato alle armi.
1943:	è rifugiato a Roma.
1945-55:	pubblica a Venezia la «Gazzetta del Nord»; collabora a organi di stampa socialisti e socialdemocratici.
1956:	pubblica *Versi e poesie.* Gli è assegnato il premio Viareggio. Vive a Milano con la famiglia.
1958:	pubblica *Il vescovo di Prato.*
1960:	4 luglio: muore a Milano.

L'eterno viaggio intrapreso dalla gioventù ora si esprime con la ironica semplicità del proverbio e gli echi del molto

amato Heinrich Heine («Par vardàr dentro i cieli sereni,/ là sù sconti [nascosti] da nuvoli neri/ gò lassà le me vali e i me orti/ par andar su le cime dei monti.// Son rivà su le cime dei monti/ gò vardà dentro i cieli sereni./ Vedarò le me vali e i me orti/ là zo sconti da nuvoli neri?») ora, come nella complessa lirica *Un giorno o l'altro…*, col tema del ritorno al paese natale e dell'immedesimazione ai nuovi giovani che lo abbandonano. Il rapporto con la donna è anch'esso sentito entro una circolarità o compiutezza umana degli affetti e quindi non è mai separato dagli altri valori – l'amicizia, la poesia, la santità («Voléu aver amicizie più grande/ e metéle al de là de l'amor./ O se invece i Dii ve gà dà/ un amor che ve colmi, aiuté/ co' i amici l'amor»).

Sentimenti che non escludono il sarcasmo, l'orgoglio. E alcuni dei suoi massimi risultati, Noventa li raggiunge quando, in un testo, riesce a far cozzare fra loro, nella limpidezza di un'esposizione che è implicitamente polemica nei confronti di tutta la poesia di origine simbolista e decadente, i sentimenti di amicizia, di amore, di destino individuale, di *pathos* del ricordo. Com'è in questa splendida poesia di rimorso e di religioso rispetto:

I.

[GH'È NEI TO GRANDI…]

Gh'è nei to grandi – Oci de ebrea
Come una luse – Che me consuma;
No' ti-ssì bèla – Ma nei to oci
Mi me vergogno – De aver vardà.
Par ogni vizio – Mio ti-me doni
Tuta la grazia – Del to bon cuor,
A le me vogie – Tì ti-rispondi,
Come le vogie – Mie fusse amor.
Sistu 'na serva – No' altro o pur
Xé de una santa – 'Sta devozion?
Mi me credevo – Un òmo libero
E sento nascer – In mi el paron.
Vero xé forse – Che in tuti i santi
Gh'è un fià de l'ànema – Del servidor,
Ma forse, proprio – Par questo, i santi

No’ se pardona – Nel mondo amor;
No’ i canta, insieme – Co’ done e fioi,
Intorno ai foghi, – «El pan! El vin!»,
Co’ more l’anno – Ne’ me paesi,
Se prega un altro – Anno al destin;
Secondo el fumo – Che va col vento,
Scominzia i vèci – A profetar…
«O scarso, o grando, – Ne sia el racolto,
Sperar xé tuto – E laoràr».
Cussì mi vivo – Zòrno par zòrno,
Come un alegro – Agricoltor,
Vùi destraviarme – Vardarme intorno,
Méter un voto – Fra mi e ’l Signor…
Ma nei to grandi – Oci de ebrea
Ghe xé una luse – Che no’ pardona;
Tì-ssì una santa – E nei to oci
No’ vùi più creder – Che gò vardà.

Senza dubbio il linguaggio di Noventa, proprio nel suo essere solo apparentemente dialettale (le strutture sintattiche, gli oggetti medesimi delle liriche non hanno nulla o quasi nulla a che fare con il repertorio affettivo dei dialetti), ha come propria antitesi l’italiano sublime del modernismo ungarettiano e dell’ermetismo. «Mi me son fatto ’na lengua mia/ del venessian, de l’italian […]», afferma; ma per aggiungere che la poesia ha bensì questo diritto ma non ha *tutti* i diritti, come vogliono i «moderni». È anzi questa coscienza dei «limiti della poesia» a rendere così straordinariamente attuale l’esempio di Noventa. Egli non aveva torto quando si contrapponeva a tutta la moderna tradizione italiana. Oggi noi sappiamo che la sua poesia non esclude quella delle altre maggiori figure e voci del nostro secolo ma è la più luminosa dimostrazione che non vi esiste affatto una linea privilegiata e che nessuna di quelle può escludere o subordinare la sua.

II.

[CHI GAVESSE L’AVENTURA…]

Chi gavesse l’aventura, – Su la tera, in riva al mar,
Che gà avuto el conte Arnaldo – La matina de san Zàn!
El andava, co’ un so falco, – Come al solito, a cazar,

Ma el so falco svola via – E no’ ’l vol più ritornar,
Spunta inveçe una barcheta, – Drìo dei limiti del mar,
Chi la gà vista ’na volta – No’ la pol desmentegar.
Le so vele xé de seda, – El timon no’ xé drizà,
Sui so longhi remi d’oro – No’ gh’è zente par vogar;
Che xé a bordo un marinèro, – Solo e come destravià,
El cantava cofà uno, – Che cantasse par pregar.
La so vose chieta i venti, – Che le onde fa infuriar,
I pesci, che sta nel fondo, – Drìo la barca vol nüar,
I oseléti, che va in alto, – Vien su l’albero a ’scoltar.
Dise alora el conte Arnaldo, – Che lo vede aviçinar,
«Mi te prego, o marinèro, – Dime a riva el to cantar».
Ghe risponde el marinero – (’Na risposta el ghe vol dar)
«Mi no’ digo ’sta canzon – Mai a chi co’ mi no’ va».
E, parlando, el xé sparìo; – Torna el falco su dal mar;
Da quel zorno el conte Arnaldo – No’ vorave più cazar.

III.

[MÌ NO’ SO BEN PARCHÉ…]

(su motivi di Goethe)

Mì no’ so ben parché ’l me piase,
Parché ’sto mondo cèo me tien,
Tuto rinunzia e pase.
Qua me desméntego quelo che gèro,
E come strambo sia ’l me destin,
Uno qualunque me par de esser,
Parlo co’ tuti.
Fùsselo questo un indizio vero?
Fùssela questa la me ambizïon?
Picolo farme co’ tuti i picoli,
E morir de passïon….

La lunghissima e tutt’altro che conclusa resistenza della critica di fronte a una poesia come questa – e, più in genere, di fronte a una poesia che, come ogni poesia non simbolista, esige, invece di una analisi, un «commento», un’ermeneutica – non può tuttavia essere superata solo dimostrando che la lirica di Noventa chiede un lettore che sia stato formato in una cultura diversa da quella del decadentismo e del gusto dei «moderni». Ma bensì contribuendo, al di fuori del giudizio

strettamente letterario, alla notificazione e al chiarimento dei rapporti, anche ideologici e dunque anche politici, che quei giudizi hanno determinato e continuano a determinare. In questo senso la poesia di Noventa ha per scopo la verità pratica.

IV.

[SOLDI, SOLDI…]

(Inno patriottico)

Soldi, soldi, vegna i soldi,
Mi vùi venderme e comprar,
Comprar tanto vin che basti
’Na nazion a imbriagar.
Cantarò co’ lori i beve,
Bevarò se i cantarà,
Imbriago vùi scoltarli,
Imbriaghi i scoltarà.
Ghè dirò ’na paroleta,
Che ghe resti dopo el vin,
Fioi de troie, i vostri fioi,
Gavarà ’l vostro destin.
Soldi, soldi, vegna i soldi,
Mi vùi venderme e comprar,
Comprar tanto vin che basti
’Na nazion a imbriagar.

E, per esempio: come già Debenedetti ha rilevato, le cadenze facili, le apparenze melodiche (ma tutta una parte di questa poesia si fonda anche su di un uso sottilissimo del verso libero) sono un inganno felicemente predisposto; sono proposte per la recitazione conviviale ma spesso nascondono sotto la maschera ben altro. E questo «altro» non è soltanto il fulmineo apparire della verità etica e gnomica («Saver de no’ esser gnente/ xé scominciar a amar […]»; «[…] i vostri fioi,/ gavarà ’l vostro destin», «[…] no’ più ascoltandome nel me pregar […]»; «[…] e forse questo - xé el to dover»; «[…] za no’ credo/ ai oci de ciascun la nuova aurora») bensì il risultato dell’urto di queste sentenze con la facile melodia: «Ghé dirò ’na paroleta/ che ghe resti dopo il vin». La «paroleta» di

Noventa, che egli nasconde sotto l'affabilità gentilomesca e popolaresca, è la «figura», appunto, di un sapere personificato; del rapporto, a un tempo inafferrabile ed esatto, fra «discorso» e «sapienza»; e finalmente di una integrità e circolarità possibile della conoscenza, nelle sue forme mutevoli.

V.

[VA VÌA…]

(A un falso discepolo)

Va vìa, putèl,
Va vìa…
No' son un vecio,
Come forse ti credi:
E ancora manco un vecio
Che vol farla da zóvene.
Son un omo che more…
Ah no' darte un contegno!
……..
……..

3. *Eugenio Montale.*

Tanto alla fama pubblica quanto al giudizio critico la poesia di Montale è parsa, con gli anni Sessanta, la più alta di tutto il Novecento italiano. Tutta una parte, e non la meno importante, della critica del dopoguerra tende a situare quella poesia accanto alle massime espressioni liriche della nostra letteratura, da Petrarca a Leopardi. Per mezzo secolo, a cominciare dall'attenzione dei suoi coetanei (come Sergio Solmi), nessun'altra poesia dopo quella di Leopardi è stata sottoposta a tanta varietà e qualità di esegesi; né tanto amata e interrogata come voce di maestro. Capitolo, questo, di una storia intellettuale dell'Italia contemporanea e anzi di una parte del suo ceto intellettuale, che potrà dare importanti esiti, quando sia stato meglio studiato nei propri elementi.

Gli scritti di Montale consistono in quattro maggiori raccolte di brevi liriche, in un quaderno di traduzioni di poesia e vari libri di traduzioni in prosa, oltre a due volumi di critica letteraria e uno di prose di fantasia e d'invenzione. Non sono ancora raccolti l'epistolario e la ricca produzione giornalistica.

La prima opera comparve nel 1925; poi, accresciuta, nel 1928 e più volte corretta. Si intitola *Ossi di seppia.* Allusivo alla conchiglia interna del comune cefalopodo, che dopo la morte dell'animale galleggia e le onde portano a riva tra le «inutili macerie» dell'abisso marino, forse il titolo implica anche un riferimento alla nube d'inchiostro che la seppia emette a propria difesa, e all'uso che degli ossi di seppia, perché vi affilino il becco, si fa nelle gabbie degli uccelli canori. Si tratta di cinquantotto poesie composte – a eccezione di una del 1916 – fra il 1920 e il 1927. Sono scritte in un linguaggio fortemente segnato da Pascoli e da D'Annunzio quali erano allora accolti nell'area ligure (Ceccardi, Novaro, Sbarbaro) e dall'esperienza vociana (in particolare Rebora). Le forme metriche tendono alla compattezza pietrosa, a forti compagini di ritmi e rime, a strutture solide e mai effuse. Questa intenzione di espressività in direzione del folto e del denso aduna e aggrega nomi, cose, persone fisiche, dati atmosferici, marini, terrestri. Il poeta accampa oggetti concreti, ponderabili, sostantivi; tanto gli è necessario per poter opporre a quell'universo oggettuale il controcanto del nulla e del non-essere, dell'impotenza attonita e del disinganno. Il mondo «finisce qui». Questo è il movimento fondamentale e ininterrottamente perseguito da Montale, fino alle ultime poesie: l'accordo con la ruota della negazione.

1896:	12 ottobre: nasce a Genova da Domingo e Giuseppina Ricci, ultimo di cinque fratelli. Interrotti gli studi alla III tecnica, li riprende poi individualmente. Studia canto.
1917:	militare a Parma, va poi al fronte sul Pasubio; e quindi a Torino.
1922:	pubblica i primi versi su «Primo Tempo», a Torino.
1925:	gennaio: Gobetti stampa nelle edizioni di «Rivoluzione Liberale» *Ossi di seppia.* Collabora a varie pubblicazioni. Fa conoscere l'opera di Italo Svevo.
1928:	II edizione degli *Ossi di seppia*, con prefazione di A. Gargiulo.
1929:	dopo aver lavorato come impiegato presso l'editore Bemporad di Firenze, è chiamato a dirigere il Gabinetto scientifico-letterario Vieusseux, da cui sarà estromesso per ragioni politiche nel 1939.
1929-39:	collabora a «Solaria», «Pegaso», «Pan», «Letteratura».
1939:	pubblica *Le occasioni.*
1943:	pubblica *Finisterre.*
1944:	è attivo, a Firenze, nel Partito d'Azione. Dirige, con A. Bonsanti e A. Loria, «Il Mondo».
1948:	è assunto come redattore al «Corriere della Sera». Si trasferisce a

Milano.

1956: pubblica *La bufera e altro.*

1963: gli muore la moglie Drusilla Tanzi («Mosca»).

1967: giugno: è nominato senatore a vita.

1971: pubblica *Satura.*

1973: pubblica *Diario del '71 e del '72.*

1975: gli viene conferito il premio Nobel.

L'autobiografia laica è fatta corrispondere alla scoperta d'uno stato di superfluità dell'io. Il soggetto che parla non è necessario al mondo. Ne viene indifferenza. «Miele e assenzio» hanno lo stesso sapore di passività, morte di ogni passione. Una condizione ben nota a tutto un secolo europeo; Sbarbaro l'aveva ben detta. Montale la vive in una selva di apparenze (quelle che chiamerà più tardi la «tenace ganga») privandole di essenza e facendone dei relitti o reliquie; e, al tempo stesso, introduce un elemento di strazio (e di attività) attraverso l'ipotesi che taluno riesca a sfuggire a quella impotenza opaca e «qual volle si ritrovi». Nascono figure di donne, vive e morte, annunciatrici ammirabili e terribili di una salvezza ardua; oppure presenze larvali. La vita è sentita come un'agonia attraversata da rari trasalimenti, inserita nelle «auree cornici» del paesaggio ligure. In alcuni testi (*Riviere*, del 1920, la sequenza *Mediterraneo*, del 1924) l'appello a una «legge severa» e a un «rifiorire» possibile esprime il desiderio o la nostalgia morale di un universo di pensiero (e di attività) diverso. Ma la scelta di fondo è quell'altra: una negazione annidata nel cuore dell'esistente, un «delirio d'immobilità», dove l'accento è posto sull'«immobilità».

Ma proprio per la disperazione tutta programmatica e ottenuta al prezzo di una precostituita limitazione di orizzonte (com'era già stato anche in Sbarbaro) si sente nei versi di *Ossi di seppia* un che di sforzato e di artificioso, di esibito e insomma di letterario. Solo nelle poesie più tarde della raccolta (1926-27) come *Delta* (dove la memoria è quella di una creatura che riaffiora dal basso e come dai defunti, «presenza soffocata»), *Incontro* e, soprattutto, *Arsenio,* il poeta sembra aver compreso che cosa egli può ormai volere. Con *Arsenio*, una verisimiglianza mutuata al tono narrativo anima il discorso, rivolto a un essere umano ridotto a un infimo grado di passività e che si dissolve in un mondo di fenomeni

incontrollabili nel momento medesimo in cui questi si dilatano a dimensioni cosmiche:

I.

ARSENIO

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or piovorno ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgerne l'ore
uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.
È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorghi,
più d'essi vagabonda: salso nembo
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi; fa che il passo
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
il viluppo dell'alghe: quell'istante
è forse, molto atteso, che ti scampi
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità…
Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
dei violini, spento quando rotola
il tuono con un fremer di lamiera
percossa; la tempesta è dolce quando
sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
ch'è prossima: se il fulmine la incide
dirama come un albero prezioso
entro la luce che s'arrosa: e il timpano
degli tzigani è il rombo silenzioso.

Discendi in mezzo al buio che precipita
e muta il mezzogiorno in una notte
di globi accesi, dondolanti a riva, –
e fuori, dove un'ombra sola tiene
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene –
finché goccia trepido
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
le tende molli, un frùscio immenso rade
la terra, giù s'affloscian stridendo
le lanterne di carta sulle strade.
Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.

La «vita strozzata» di Arsenio (la formula è quella con cui Croce definì Leopardi) è l'esistenza non realizzata ma, proprio per questo, possibile. La «crisalide» (titolo di un'altra poesia della raccolta) è anch'essa immagine di una possibilità; ma la successiva poesia di Montale sarà ispirata dalla volontà di negare con ogni energia quella possibilità «per sé» e affermarla solo per creature remote, isolate o divinità in incognito. Il che vorrà dire, in realtà, affermarla solo per l'io «poetico»; far coincidere, insomma, seppur negandolo a parole, «salvezza» e «poesia».

DELTA

La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata.
Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,
ed affiori, memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendevi,
come ora, al dopopioggia, si riaddensa
il verde ai rami, ai muri il cinabrese.
Tutto ignoro di te fuor del messaggio
muto che mi sostenta sulla via:
se forma esisti o ubbia nella fumea
d'un sogno t'alimenta
la riviera che infebbra, torba, e scroscia
incontro alla marea.
Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo.

Questo è il sistema ideologico, la «filosofia della vita» montaliana, l'aspetto suo più immediatamente recepibile. Come nella maggior parte dei lirici di discendenza simbolista, tale ordine di contenuti è perennemente contraddetto o complicato, come se l'autore si sentisse obbligato, in linea di principio, a far coincidere soggettività e lirica, ma sapesse benissimo di non poter fare poesia senza reintrodurre una scissione. In questo senso Montale, poeta che pare non concedere nulla alle sperimentazioni formali, ha proceduto invece a un'organizzata modificazione, nel corso di mezzo secolo di produzione poetica, della «persona» che dalle sue liriche parla; nonché del quadro di riferimenti concettuali e culturali di cui essa dispone.

Le occasioni (il titolo allude al caso, alla situazione contingente che mette in moto il processo psichico della memoria involontaria e della concentrazione simbolica, di cui i testi lirici montaliani forniscono il percorso per accumulo

lento o per ustione tracciante e non solo l'attimo supremo) è volume composto di poesie scritte nel decennio fra 1928 e 1939, eccettuate due poesie del 1926 e due del 1940. Dopo una composizione introduttiva e programmatica (*Il balcone*: «La vita che dà barlumi/ è quella che sola tu scorgi […]»), la raccolta si divide in quattro parti. La prima si inizia con una lugubre premonizione rivissuta nel ricordo (*Vecchi versi*, la farfalla dal capo di morto, entrata in casa in una sera di tempesta) e si chiude con un concitato riassunto della vita passata (*Accelerato*). In questa parte, le poesie hanno il proprio movente in occasioni di viaggio o di spaesamento reale o immaginario (Parigi, Vienna, il lago di Costanza, Capua, Caserta, Ravenna, la Carinzia) o di incontri-separazioni con esseri umani (femminili) come *Carnevale di Gerti, A Liuba che parte, Dora Markus* (personaggio immaginario, quest'ultimo, gravato da una fatalità familiare e storica). La seconda parte si compone di venti brevi testi (i *Mottetti*) quasi sempre divisi in due parti, indirizzati a un «tu», un essere remoto e salvifico, divino e demoniaco, di cui il mondo serba vestigia e la cui potenza si trasmette investendo di sé un qualsiasi elemento dello spazio e del tempo. Si dica qui quanto vale anche per il Montale maggiore la mitologia privata del «miracolo», del fatto non necessario che proponendosi per entro la stessa necessità – che è frequentemente evocata mediante l'apparizione della Lontana o di qualche suo lemure o doppio o rappresentante – ha bisogno di esorcizzare la presenza del mondo. Per rendersi credibile deve ammutolire, obliterare il resto degli uomini, gli uomini e la loro storia; che quindi sono, quando sono, evocati con un linguaggio misto di pietà e di disprezzo. Il potere di incarnazione della Lontana (e perciò del poeta) è una qualità di animismo: confermato dalla presenza di tanti animali, e di così pochi esseri umani, in questa fase della poesia montaliana. (E spiega anche perché, fin dalle *Occasioni*, corra in parallelo al «tragico» montaliano quel che bisogna chiamare il filo del suo «snobismo»: questo infatti è l'orlo inferiore della separazione dalla storia, celebrazione ironica della cronaca, considerata più importante della storia inutilmente grandiosa; «snobismo» che per lungo tempo Montale ha esercitato proprio dove il sublime non è di stanza, ossia nel genere giornalistico). Ai *Mottetti* rattratti e

contratti («disseccati» scrisse De Robertis) appartengono alcuni dei testi più famosi e nitidi:

III.

[NON RECIDERE, FORBICE…]

Non recidere, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla,
non far del grande suo viso in ascolto
la mia nebbia di sempre.
Un freddo cala… Duro il colpo svetta.
E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
nella prima belletta di Novembre.

Questo modo di intendere la realtà, di starle a fronte, non solo si sviluppa in una organica interpretazione metafisica del mondo, ma inventa le proprie prove, si ramifica di composizione in composizione; ad esempio attraverso sequenze di tonalità grave e tesa (*Tempi di Bellosguardo*), dove i lunghi periodi sono appena i supporti di una molteplicità di oggetti irrelati fra loro o, meglio, congiunti solo dalla loro condizione di «dati» investiti di sovrasenso o anche simboli di un senso superiore ormai scomparso o inattingibile. Sulla tonalità di un accoramento e stupore angoscioso, l'ultima parte del libro sembra riprendere tutti i temi delle parti precedenti: dai paesaggi di sospensione e assurdo dove piomba l'attimo dell'incandescenza a strappare tutto al tempo e a stamparlo in una specie di «eternità di istante» (*Eastbourne, Barche sulla Marna, Elegia di Pico Farnese, Palio*), ai momenti di tentato recupero del passato (*La casa dei doganieri, Punta del Mesco, Costa San Giorgio*), fino ai testi dove incombe (*Nuove stanze*) l'apocalissi guerresca e al mirabile poemetto *Notizie dall'Amiata*, che riassume nelle sue situazioni uno stato di sospensione cosmica, di *black-out* d'ogni comunicazione col mondo umano, fuor del ricordo della Distante («l'icona luminosa») e della «pietà» di cui si abbeverano forme non umane (o subumane) di vita (i porcospini), fra due creature ospiti della Galassia:

IV.

[QUESTA RISSA CRISTIANA…]

Questa rissa cristiana che non ha
se non parole d'ombra e di lamento
che ti porta di me? Meno di quanto
t'ha rapito la gora che s'interra
dolce nella sua chiusa di cemento.
Una ruota di mola, un vecchio tronco,
confini ultimi al mondo. Si disfà
un cumulo di strame: e tardi usciti
a unire la mia veglia al tuo profondo
sonno che li riceve, i porcospini
s'abbeverano a un filo di pietà.

Entrato nella guerra, il mondo pare aver toccato i propri confini (*Finisterre*). Pubblicati nel 1942, poi inclusi nel volume *La bufera e altro*, sono questi i più difficili fra i versi di Montale, conseguenza in parte di un recupero di Mallarmé, del simbolismo francese e inglese dello scorso secolo, dei rinnovati contatti con lo Shakespeare dei sonetti e di un ripercorrimento di Petrarca e degli stilnovisti. In questa tenebra residui di luce si rapprendono in oggetti araldici, sottratti alla volgarità della manifattura: in pietre preziose. Ma – ed è questo che conferisce un nero splendore funesto ad alcune di quelle poesie – si ha la certezza che il poeta abbia compreso, e tenti di restituire, di fronte alle forme esasperate della «lotta/ dei viventi», tutta una pluralità di connessioni e corrispondenze necessariamente clandestine e cifrate, non già come messaggi politici o sociali, ma («qualche gesto che annaspa», aveva già detto) come appelli senza destinatario, testimonianze di sopravvissuti.

Nella *Bufera* – ha scritto Contini nel 1956 – le premonizioni già contenute in alcuni testi delle *Occasioni* «sono divenute esperienza istante»; la «straordinaria situazione di rischio […] diventa […] la sorte comune degli uomini, buio dell'assenza e buio della strage». Queste poesie sono dunque attraversate tutte dalle mistiche figure arcangeliche e demoniache e «alla rottura delle frontiere fra io e non-io, si accompagna, per un processo affine, l'abolizione della barriera fra vita e morte» (ancora Contini). Di qui la straordinaria concitazione che percorre alcuni dei colloqui con i defunti (*L'arca, A mia madre, Voce giunta con le folaghe,*

Proda di Versilia), l'esasperazione di un'unione mistica dell'Inferiore e del Superiore che già aveva raggiunto un altissimo grado di fusione nel sonetto *Gli orecchini* o in *Serenata indiana.* Ma, all'interno dello stesso libro (ed è l'«altro» del titolo), cresce, quasi dissimulato e non senza relazione coi mutamenti successivi alla fine della guerra, un recupero dell'immediato e dell'oggettivo. Una terrestre figura femminile (la «Volpe») in parte si confonde in parte si oppone alla «trasmigratrice Artemide» precedente, attraverso una nuova sequenza di «mottetti» (la serie *Lampi e dediche*) e alcune poesie amorose (i *Madrigali privati*) dove il discorso è, per così dire, non più in assenza ma in presenza di una interlocutrice. Fra queste poesie, splendido risultato dove i temi mistici e sensuali di tutto il libro si sposano a un movimento lungo e fluido che in una immediata allegoria salda in sé spazi, paesaggi e tempi, è *L'anguilla*:

V.

L'ANGUILLA

L'anguilla, la sirena
dei mari freddi che lascia il Baltico
per giungere ai nostri mari,
ai nostri estuari, ai fiumi
che risale in profondo, sotto la piena avversa,
di ramo in ramo e poi
di capello in capello, assottigliati,
sempre più addentro, sempre più nel cuore
del macigno, filtrando
tra gorielli di melma finché un giorno
una luce scoccata dai castagni
ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,
nei fossi che declinano
dai balzi d'Appennino alla Romagna;
l'anguilla, torcia, frusta,
freccia d'Amore in terra
che solo i nostri botri o i disseccati
ruscelli pirenaici riconducono
a paradisi di fecondazione;
l'anima verde che cerca

vita là dove solo
morde l'arsura e la desolazione,
la scintilla che dice
tutto comincia quando tutto pare
incarbonirsi, bronco seppellito;
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo ai figli
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
non crederla sorella?

La raccolta si chiude con due composizioni anch'esse di grande importanza, due definitivi autoritratti, la *Conclusione provvisoria* che sulla prospettiva di una catastrofe mondiale riafferma il significato e valore assoluto della propria esistenza di poeta («il tenue bagliore strofinato/ laggiùnon era quello di un fiammifero») e *Il sogno del prigioniero*, dove la realtà storica è interpretata, fra orrore e sarcasmo, come una condizione carceraria dominata dagli «dei pestilenziali» e dove l'uomo non ha alternativa se non quella di essere vittima o carnefice. D'altronde, non poca poesia del tardo Montale assume immagini di sterco, cloache, chiaviche, come simboli contraddittori; del negativo ma anche di una vitalità inferiore e indistruttibile:

VI.

PICCOLO TESTAMENTO

Questo che a notte balugina
nella calotta del mio pensiero,
traccia madreperlacea di lumaca
o smeriglio di vetro calpestato,
non è lume di chiesa o d'officina
che alimenti
chierico rosso, o nero.
Solo quest'iride posso
lasciarti a testimonianza
d'una fede che fu combattuta,
d'una speranza che bruciò più lenta
di un duro ceppo nel focolare.
Conservane la cipria nello specchietto

quando spenta ogni lampada
la sardana si farà infernale
e un ombroso Lucifero scenderà su una prora
del Tamigi, del Hudson, della Senna
scuotendo l'ali di bitume semimozze
dalla fatica, a dirti: è l'ora.
Non è un'eredità, un portafortuna
che può reggere all'urto dei monsoni
sul fil di ragno della memoria,
ma una storia non dura che nella cenere
e persistenza è solo l'estinzione.
Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato
non può fallire nel ritrovarti.
Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio
non era fuga, l'umiltà non era
vile, il tenue bagliore strofinato
laggiù non era quello di un fiammifero.

Fra le ultime poesie della *Bufera* e l'ultimo Montale epigrammatico e «comico» stanno i momenti più commossi di *Xenia*, cioè di due serie di quattordici frammenti o mottetti, offerti come doni votivi alla memoria della moglie; la ridefinizione della propria esistenza trae dal colloquio con un morto il senso di frontiera (e di doppia faccia) del vero, nel quale il «laico» Montale include tutta la religiosità possibile a un uomo moderno. Religiosità tuttavia «sufficiente» (come Montale fa dire a un prete per quella della moglie defunta) a non confondersi con l'ateismo.

VII.

[PIETÀ DI SÉ…]

Pietà di sé, infinita pena e angoscia
di chi adora il *quaggiù* e spera e dispera
di un altro… (Chi osa dire un altro mondo?)
«Strana pietà…» (Azucena, atto secondo).

Oltre a *Xenia*, le poesie di *Satura* e quelle del successivo volume (*Diario del '71 e del '72*) costruiscono un personaggio di amarezza e saggezza ironica che non crede più al linguaggio della propria medesima poesia, anzi talvolta la schernisce (per

un esempio, i porcospini che in *Notizie dall'Amiata* si abbeveravano «a un filo di pietà» ricompaiono, ma ghiotti ormai di «pasta al ragù»). Montale è passato a esibire la mescolanza degli stili e dei livelli (questo sembra essere il senso del titolo *Satura*) come mimesi della perdita storica d'ogni differenza e criterio di distinzione e valore, che gli sembra caratterizzare la società dei suoi anni ultimi, pur continuando a riaffermarvi la propria orgogliosa differenza («[…] questo butterato/ sabbiume di policromi/ estivanti e io in mezzo, più arlecchino degli altri […] resisto/ ben vivo vicino alla proda, mi basto come mai prima/ m'era accaduto. È questione/ d'orgoglio e temperamento […]») quando, con evidenza, la poesia del maggior Montale nasceva proprio dal suo non bastare a se stesso. I versi ultimi vogliono avere la sapiente noncuranza di disegno di certi antichi maestri; e sebbene mantengano spesso l'acutezza estrema dell'epigramma testimoniano piuttosto della scomparsa di ogni ipotesi di legittimità della poesia:

VIII.

IL POSITIVO

Prosterniamoci quando sorge il sole
e si volga ciascuno alla sua Mecca.
Se qualcosa ci resta, appena un sì
diciamolo, anche se con occhi chiusi.

Il mondo sociale evocato nelle *Occasioni* e nella *Bufera e altro* è quello di una borghesia medio-alta, la medesima dell'autore; ma già in alcune parti della *Bufera*, e definitivamente in *Satura*, gli ambienti sono quelli alto-borghesi di località e costumi della società internazionale, partecipati con una certa ironia nostalgica degli anni Venti. Altre attività umane o non esistono o sono ironizzate. Come per non pochi scrittori francesi (dai Goncourt a Proust), l'universo non borghese è rappresentato (o simboleggiato) dalle persone di servizio. Nella *Bufera* accostate ai «cani fedeli»; in recentissimi versi non ancora raccolti in volume esse alludono a una fede legata al mondo agreste, degna ma scomparsa o degna perché scomparsa.

Eccezionale traduttore di poesia, Montale ha lasciato la sua impronta su testi di autori inglesi (Shakespeare, Hopkins, Pound, Eliot), spagnoli e francesi, con versioni che si inseriscono naturalmente nella sua biografia lirica. Come lo stesso Montale ebbe a scrivere in giovane età, l'attività critica, non quella narrativa o drammatica, si poteva associare in lui all'esercizio della poesia, come in Mallarmé o in Eliot. La sua opera in prosa è quindi, nella sua parte più rilevante, quella di un acutissimo critico di autori italiani e stranieri, soprattutto contemporanei; e a cominciare da se stesso. Ci sono pagine su scrittori degli anni Venti splendide di intelligenza critica. Anche le sue brevi narrazioni fantastiche e umoristiche, come pure alcune sue corrispondenze giornalistiche, interviste e pretesti, sono da considerare frutto di un atteggiamento critico nei confronti del mondo e dei costumi umani piuttosto che abbandono al piacere della narrazione. Spesso (soprattutto nel volume *Farfalla di Dinard*) gli spunti hanno rilevanti somiglianze coi temi delle poesie, ne sono una prova in altra chiave. In qualche caso raggiungono la compiutezza delle liriche migliori: e si capisce che due brevi prose abbiano trovato luogo fra i versi della *Bufera.* Eppure, il Montale critico e prosatore rimane sempre di un grado diverso, e molto meno ricco, del Montale poeta; talvolta è troppo pesante il tributo ai gusti, ai gerghi e ai pregiudizi culturali e politici della società, non solo letteraria ma anche genericamente moderna, che nella vita egli ha scelto come propria. L'immagine complessiva che viene dal Montale saggista, critico e giornalista è di un conservatore scettico incapace di darci ragione dell'ardua e tragica poesia che egli ha scritto.

Quella poesia ha detto un modo di essere dell'uomo occidentale moderno; si è convenuto di chiamarlo esistenziale ossia legato alla contingenza e insieme agitato da sospetti e sogni di trascendenza magico-religiosa, nel trapasso dalla solitudine contemplativa del tardo simbolismo alla progressiva distruzione dei fondamenti della propria medesima cultura, compiuta dalle trasformazioni produttive, sociali ed etiche intervenute intorno alla metà del secolo. La poesia di Montale – soprattutto quella dei suoi testi centrali, dagli ultimi *Ossi di seppia* alle *Occasioni* e *La bufera e altro* – conclude un processo di interpretazione lirica del mondo che aveva avuto il

suo inizio, mai in seguito veramente portato innanzi, nella poesia di Leopardi.

Fino a questo momento sembra che l'opera montaliana non possa esser letta se non per quel che ha voluto essere, sequenza di illuminazioni, registrazione di come, per via di parola, si emerga all'«eternità d'istante». Chi scrive ebbe a dire di Montale che «murato da una forza di cui rifiuta i nomi storici e che quindi gli interdice ogni rapporto col fare altrui, puro consumatore egli realizza se stesso scindendosi in due parti, di servo (smarrimento miseria necessità) e di signore (libertà potenza dispregio). Con capacità profetica e con una tensione che per esattezza intellettuale applicata al caso è pressoché unica nella poesia moderna, Montale ha espresso la rimozione che la parte più europea del ceto intellettuale italiano ha operato del conflitto fondamentale del nostro secolo – quello sociale e politico – sostituendolo col tema "eterno" dello scacco e della incomunicabilità […] ma per "ostinato rigore" la difesa contro la verità intersoggettiva diventa, in un poeta della forza di Montale, una potente e quasi mostruosa verità, una *verité noire*; referto autentico di una dimora nell'inautentico» (F. Fortini, *Ventiquattro voci*, Milano 1968, p. 233).

4. *Mario Luzi*.

L'opera poetica di Mario Luzi è attraversata e sostenuta da una certezza che può subire oscillazioni ma tende sempre a tornare identica a se stessa: quella dell'essenza spirituale dell'universo. Ad essa conseguono: la possibilità di conoscere tale essenza indipendentemente dalla storia umana (quindi per via di scienza e per via intuitiva), e di viverla come «verità»; la centralità drammatica del soggetto parlante; e, infine, la delega che la trascendenza conferisce al poeta. Di qui l'immutabile tono alto, di fremito pensoso, di tutta l'opera luziana. Le origini intellettuali sono da identificarsi nello spirito cattolico, francese, del Sei e del Novecento, ardente e austero. Da quello, Luzi ha sviluppato interessi vari ma coerenti a un unico disegno: il pensiero e la poesia romantica tedesca (Novalis, Hölderlin), inglese (Coleridge, Hopkins), il simbolismo francese (Nerval, Mallarmé), e, lungo la via che da Leopardi (e anche dal Foscolo delle *Grazie*) risale a Della Casa e a

Petrarca, una moderna lettura del *Purgatorio* e di Cavalcanti; costellazioni di esempi non troppo diversa da quella dei suoi coetanei del gruppo ermetico ma da nessuno come da lui senza residui assorbita nella poesia, almeno a partire da *Un brindisi*, che è del 1941.

Solo nell'ultimo decennio Luzi è venuto portando il suo studio verso culture extraeuropee, in particolare su quelle dell'America Latina. Paradossalmente, anche questi recenti interessi paiono confermare l'atteggiamento di distacco con cui Luzi ha vissuto le mutazioni politiche e le trasformazioni sociali del presente italiano; un atteggiamento che non è affatto indifferenza bensì deliberata scelta di un «tempo» diverso da quello dell'attualità e accettazione lucida delle servitù implicite in tale scelta di apparente libertà. Luzi può, nella sua opera più recente, parlare dell'India o dell'Unione Sovietica ma invero è ora il cittadino perpetuo di una Firenze simbolica, della città «dirupata» del Due e Trecento, ora il viandante del paesaggio dell'alto Senese.

La sua poesia ha come tema dominante la celebrazione drammatica dell'autobiografia, il lunghissimo conflitto fra un Io investito da una sublime elezione e le scene terrestri che gli vengono proposte. Contini ha parlato di canzoniere amoroso; ma fin dal primo momento, e poi sempre, il «tu» è appena un tramite a un Divino. Agli inizi (*La barca*, 1935), quella elezione era ancora circondata dagli affetti giovanili e dalle amicizie, la versificazione aveva echi di origine crepuscolare, la fede cattolica era abbandono e fiducia. Gli anni che seguirono furono quelli della più intensa vita intellettuale fiorentina e di un deciso assenso alla letteratura come isolamento ed esercizio spirituale; furono, in definitiva, assunzione dell'eredità tardo simbolista.

1914: nasce a Castello (Firenze). I genitori vengono dall'Amiata.

1926: si trasferisce con la famiglia a Siena.

1929: risiede a Firenze per gli studi liceali. Conclude gli studi universitari laureandosi con Luigi Foscolo Benedetto su Mauriac. Stringe amicizia con Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Carlo Bo, Oreste Macrì, Leone Traverso.

1935: pubblica *La barca.* Collabora al «Frontespizio», poi a «Campo di Marte» e «Letteratura».

1938-45: insegna nelle scuole superiori a Parma e a San Miniato; lavora a

Roma alla Sovrintendenza bibliografica. Dal 1945 insegna al liceo scientifico di Firenze.

1940: pubblica *Avvento notturno.*

1952: pubblica *Primizie del deserto* e *Studio su Mallarmé.*

1955: insegna letteratura francese alla facoltà di Scienze politiche a Firenze.

1963: pubblica *Nel magma.*

1971: pubblica *Su fondamenti invisibili.*

In questi termini, *Avvento notturno* (1940) è libro di poesia tutto avvolto in un'ambizione nobilitante che, col suo tono, parrebbe riportarci agli inizi del secolo, al nostro decadentismo *liberty*; contiene invece, nella tenebrosa energia dei suoi endecasillabi, una strumentazione non ignara degli esiti surrealisti. Città spettrali, paesaggi lunari, marmi e pietre preziose, costellazioni, chimere, creature terrestri e celesti, angeli lacrimanti e tremendi: con questo materiale fittizio e letterariamente esausto, il giovane Luzi ricompone alcuni testi esemplari che nulla o poco hanno realmente a che fare con quelli del *liberty* o con la mistica di un Onofri, grazie all'impiego di un lessico i cui inserti preziosi di origine anche dannunziana non offuscano il nitore umanistico-toscano dell'insieme e anzi lo esaltano. L'articolazione del verso scandisce quest'orgoglio verticale («di questa mia solenne irta esistenza», egli dice, in una clausola memorabile):

I.

CIMITERO DELLE FANCIULLE

Eravate:
le taciturne selve aprono al piano
e al sole il vasto seno:
questo è il campo di fieno ove correste.
E dai profondi borghi alta la torre
suona ancora le feste
onde animava ognuna alle finestre
di gioia umana il volto inesistente.
Ma le mani chimeriche e le ciglia
deserte chi solleva più al suo nome
nelle vie silenziose e l'aria come
quando la luna le celesti chiome
odorava di rose fiorentine?

Ma l'amore? e i balconi della sera?
le braccia abbandonate
dal sole alla profonda luce nera
negli orti ove dirada
impallidendo ignota la contrada
chi preme più, chi bacia? Dallo spazio
lontano un vento vuoto
s'alza e parla coi tetti di voi morte.
Ma io sono: ho natura e fede e il tempo
mio umano intercede
per me dalle sostanze eterne amore
ancora, e grave d'esistenze il giorno
s'aggira qui d'intorno mentre tace
il mare delle vostre ombre al mio piede
con un triste e mirifico soggiorno.
L'ora langue sui colli e il cielo fa
di me il limitare dei suoi mondi,
de' miei sguardi infecondi
l'intenta umanità delle sue stelle:
si spengono le celle
delle pievi montane e il sole e i campi,
lunge l'erba infinita
spazia sui vostri inceneriti lampi,
fanciulle morte; passano su voi
epoche e donne poi come su un'onda
i successivi venti senza sponda
di mare in mare e io tremo innanzi a voi
di questa mia solenne irta esistenza.

Esso raggiungerà la sua tensione massima, fino al tumulto, nella raccolta *Un brindisi* (1946). Nelle liriche datate 1940-44 (*Quaderno gotico*) si ha come una continuazione dei modi di *Avvento*,ma ormai arricchita da una più matura esperienza di letture europee (Rilke, Hofmannsthal e George – quest'ultimo, in quegli anni, tradotto da uno degli amici di Luzi, Leone Traverso, con esiti non dissimili da quelli luziani):

II.

VIAGGIO

Non dai vetri, di là dall'Acheronte
i vostri occhi mi guardano, città,
spere di visi languidi alla fronte
rotanti nella livida fuliggine.
Sono io il vostro pianto trattenuto,
quel gemito rientrato nell'informe,
io per un attimo, io sopravvenuto:
poi la tristezza vestirà altre forme.
Vivere e il sole immemore esiliato
sulle stoppie lontane intime al cielo,
vivere è ancora ciò che ci rimane
occupate le dita già dal gelo.

III.

[FREMITO, DONDE SCATURISSE, GORGO…]

Fremito, donde scaturisse, gorgo
che risaliva in me muto, insistente
e alternava vertigine e pietà
d'esistere, moveva spesso il pianto.
Quando verso l'estremo della febbre
l'incubo era svampato già in un sogno
e in una fissa apparizione, a un tratto
eri tu, respiravi qui presente.
Hai varcato la pioggia rara, il cielo
vivo, fragile sotto i freddi fulmini,
ti sei abbattuta qui come la rondine…
presto ti sei confusa col colore
dell'anima. Così dopo una pura,
una primaverile lunga attesa
appare sulla soglia una figura
vivida che si spenge in una stanza.

In Luzi la tematica amorosa è fondata sulla dignità e severità del rapporto interpersonale sempre svolto sotto la luce di uno sguardo superiore: né questo atteggiamento muterà fino alle raccolte più recenti, dove, dimesso il repertorio simbolista, quel rapporto si estende ad amici ritrovati, gruppi umani in conflitto ideale, figure della sofferenza e della vecchiaia:

IV.

NOTIZIE A GIUSEPPINA DOPO TANTI ANNI

Che speri, che ti riprometti, amica,
se torni per così cupo viaggio
fin qua dove nel sole le burrasche
hanno una voce altissima abbrunata,
di gelsomino odorano e di frane?
Mi trovo qui a questa età che sai,
né giovane né vecchio, attendo, guardo
questa vicissitudine sospesa;
non so più quel che volli o mi fu imposto,
entri nei miei pensieri e n'esci illesa.
Tutto l'altro che deve essere è ancora,
il fiume scorre, la campagna varia,
grandina, spiove, qualche cane latra,
esce la luna, niente si riscuote,
niente dal lungo sonno avventuroso.

V.

COME TU VUOI

La tramontana screpola le argille,
stringe, assoda le terre di lavoro,
irrita l'acqua nelle conche; lascia
zappe confitte, aratri inerti
nel campo. Se qualcuno esce per legna,
o si sposta a fatica o si sofferma
rattrappito in cappucci e pellegrine,
serra i denti. Che regna nella stanza
è il silenzio del testimone muto
della neve, della pioggia, del fumo,
dell'immobilità del mutamento.
Son qui che metto pine
sul fuoco, porgo orecchio
al fremere dei vetri, non ho calma
né ansia. Tu che per lunga promessa
vieni ed occupi il posto
lasciato dalla sofferenza
non disperare o di me o di te,
fruga nelle adiacenze della casa,

cerca i battenti grigi della porta.
A poco a poco la misura è colma,
a poco a poco, a poco a poco, come
tu vuoi, la solitudine trabocca,
vieni ed entra, attingi a mani basse.
È un giorno dell'inverno di quest'anno,
un giorno, un giorno della nostra vita.

Si può dire che oggetto del discorso di Luzi sia diventata la costituzione di uno spazio descrittivo, come un'epica che deride se stessa nella propria frammentazione, di tonalità medio-alta e di lessico saggistico: «l'io del discorso non è più in posizione privilegiata rispetto alla realtà che esso esperisce […] il suo statuto nel testo è quello del "dormi-veglia": statuto metaforico ma che riflette un convincimento reale» (Agosti). Il personaggio poetico si aggira a stabilire una – ancora una volta – spirituale identità fra la crescita dell'io e il senso del mondo, tra il Sé e le terre insolite vedute dall'aereo, le città indiane, i riferimenti ad atroci cronache del nostro tempo, secondo un'ascesi ininterrotta dove a disporsi come sfondo non è più soltanto la teologia cattolica ma la sapienza asiatica. Stefano Agosti ha giustamente parlato di «epos negativo dove alla storia come certezza collettiva si sostituisce il senso imprendibile dei fatti razionalmente non accertabili, che l'io individuale […] non è in misura di fondare nemmeno negativamente». Queste affermazioni, anche se non dettate da un riferimento a questo specifico momento dell'opera luziana, paiono interpretare assai bene gli aspetti esplicitamente ideologici della raccolta *Nel magma* (1966); tanto più che il critico citato conclude che «il concetto di una metastoria […] ove convergano l'umano e il divino si situa probabilmente all'origine della applicazione letteraria di Luzi, la quale si configurerà, per lui, appunto, come giustificazione e salvezza»:

VI.

PRESSO IL BISENZIO

La nebbia ghiacciata affumica la gora della concia
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro
non so se visti o non mai visti prima,

pigri nell’andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte.
Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,
mi si fa incontro, mi dice: «Tu? Non sei dei nostri.
Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta
quando divampava e ardevano nel rogo bene e male».
Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto un’inquietudine.
«Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito
si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello».
Gli altri costretti a una sosta impreveduta
dànno segni di fastidio, ma non fiatano,
muovono i piedi in cadenza contro il freddo
e masticano gomma guardando me o nessuno.
«Dunque sei muto?» imprecano le labbra tormentate
mentre lui si fa sotto e retrocede
frenetico, più volte, finché è là
fermo, addossato a un palo, che mi guarda
tra ironico e furente.E aspetta.Il luogo,
quel poco ch’è visibile, è deserto;
la nebbia stringe dappresso le persone
e non lascia apparire che la terra fradicia dell’argine
e il cigaro, la pianta grassa dei fossati che stilla muco.
E io: «È difficile spiegarti. Ma sappi che il cammino
per me era più lungo che per voi
e passava da altre parti», «Quali parti?».
Come io non vado avanti,
mi fissa a lungo ed aspetta. «Quali parti?».
I compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui garetti
e tutti masticano gomma e mi guardano, me oppure il vuoto.
«È difficile, difficile spiegarti».
C’è silenzio a lungo,
mentre tutto è fermo,
mentre l’acqua della gora fruscia.
Poi mi lasciano lì e io li seguo a distanza.
[…]
Rimango a misurare il poco detto,
il molto udito, mentre l’acqua della gora fruscia,
mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne.

«Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro,
mi dico, potranno altri in un tempo diverso.
Prega che la loro anima sia spoglia
e la loro pietà sia più perfetta».

Luzi si situa dunque nella grande tradizione della poesia come pratica salvifica; con una coerenza e una rigidità tanto maggiori quanto più identificate al dovere morale. Il peccato più grave, per questo poeta, è l'inadempienza, intesa come rifiuto della vocazione, cioè della chiamata; che è, in definitiva, religiosa. Dal giovanile estetismo alla grave maturità, la poesia è in Luzi dichiarazione di assoluto cui commisurare l'esistenza quotidiana.

Da *Primizie del deserto* (1952) a *Dal fondo delle campagne* (1965), a *Onore del vero* (1957), a *Nel magma* (1963) e a *Su fondamenti invisibili* (1971), l'ultimo ventennio di Luzi ha proceduto a una ricognizione del mondo, e delle creature in esso, sempre più ampia, dapprima chiudendo, anzi suggellando, le memorie di adolescenza e i paesaggi carichi di simboli cristiani delle campagne centro-italiane, poi passando a provarsi negli ambienti quotidiani della società urbana degli anni Sessanta, finalmente a includere anche porzioni del mondo più estraneo ed esotico. L'andatura apparentemente narrativa delle immagini che Luzi fissa, con l'aiuto di battute dialogiche, nei versi di *Nel magma*, come le cadenze saggistiche di *Su fondamenti invisibili*,adempiono a questa dilatazione del discorso ma a partire da un sistema etico che i propri fondamenti invisibili non ha davvero mutati:

VII.

[IL MUTAMENTO DELL'ANIMA]

Lei che è come il mutamento dell'anima
e non ha quasi un volto proprio mi fissa
dalla spera di sole che la cela
e cerca lontano il senso di questo incontro.
E certo non le sfugge che io la interrogo
e non trovo un punto fermo da cui pensarla.
Non per questo provo disagio ma anzi un'estrema confidenza.
Lei l'avverte, né forse la sorprende
quanto me che insisto a guardarla

captando a fatica i suoi contorni
su quella sedia di caffè all'aperto
in questo silenzio della piazza
ribattuto dalla mattina di luglio.

La vicenda amorosa che è occasione alle più recenti composizioni, proprio per aver rinunciato allo sfarzo solenne del verso e della rima, della tensione sintattica e dell'esclamazione, rischia spesso di trasformarsi in una eletta conversazione d'anime, ossia di ridurre ai limiti di un ceto quel che prima aveva tutt'al più i confini, orgogliosi, di una classe. Ma Luzi segue una sua stella fissa che lo illumina e lo isola nella poesia italiana del secolo. Sappiamo di nulla aver potuto dire della mirabile attrezzatura retorica di questo poeta e delle forme e varietà che assume, nella sua opera, quella che la critica recente chiama l'autonomia del significante e che noi chiameremo piuttosto, del significante, la libertà condizionata.

Della figura di Luzi sono parte integrante anche le prove narrative e teatrali, l'opera di traduttore di esatta intelligenza e sapienza e quella di saggista: si rammentino numerosi studi di letteratura francese (e i recenti su quella ispano-americana) nonché le indagini di letteratura italiana, fra cui un penetrante saggio pascoliano; e finalmente gli interventi che per un quarantennio hanno difeso una delle più coerenti poetiche del nostro tempo.

5. *Vittorio Sereni*.

Ai suoi inizi (*Frontiera*, 1941), la poesia di Vittorio Sereni poté venir confusa con quella del minore modernismo (influenzato soprattutto da Ungaretti e da Quasimodo) o dell'ermetismo fiorentino; ma la sua tonalità discorsivo-elegiaca già proponeva oggetti altrimenti concreti, sentimenti, situazioni. La guerra e la prigionia avrebbero mutato in rovello, in perplessità e in aridità, stupefatta di sé e del tranquillo orrore del mondo, quella che era, e continuava a essere, eleganza naturale, misura intellettuale e urbana. La poesia del *Diario d'Algeria* è di un ostile armistizio con un mondo che si viene facendo indecifrabile:

1913: 27 luglio: nasce a Luino (Varese). Il padre è funzionario delle dogane. Compie gli studi classici a Brescia.

1933-36: studia all'Università di Milano, laureandosi con una tesi su Gozzano.

1937: pubblica i primi versi sul «Frontespizio». Collabora a «Letteratura» e «Campo di Marte». È tra i fondatori di «Corrente». Insegna nelle scuole secondarie.

1941: I edizione di *Frontiera.* L'anno seguente la ristampa reca anche altri testi e si intitola *Poesie.* È alle armi come ufficiale di fanteria.

1943: 24 luglio: dopo essere stato nei Balcani e in Grecia, è fatto prigioniero a Trapani. Trascorre due anni di prigionia in Algeria e nel Marocco francese.

1947: pubblica *Diario d'Algeria.* Insegna in un liceo milanese.

1952-58: lasciato l'insegnamento, lavora alla pubblicità della Pirelli.

1958-75: è direttore editoriale della Mondadori.

1962-64: è condirettore della rivista «Questo e altro».

1965: pubblica *Gli strumenti umani.*

1972: vince il premio dell'Accademia dei Lincei.

I.

DIMITRIOS

Alla tenda s'accosta
il piccolo nemico
Dimitrios e mi sorprende,
d'uccello tenue strido
sul vetro del meriggio.
Non torce la bocca pura
la grazia che chiede pane,
non si vela di pianto
lo sguardo che fame e paura
stempera nel cielo d'infanzia.
È già lontano,
arguto mulinello
che s'annulla nell'afa,
Dimitrios – su lande avare
appena credibile, appena
vivo sussulto
di me, della mia vita
esitante sul mare.

Pireo, agosto 1942

La voce parlante distanzia la realtà introducendo elementi lessicali lievemente arcaizzanti, modulando senza rotture i passaggi da una ad altra strofa, retrocedendo lentamente nella memoria. Il suo è un rifiuto di obbedienza, ma senza gesti né

gridi. La condizione del prigioniero vi è assunta come simbolica dello stato umano, stato che potrebbe sembrare di purgatorio, non avesse almeno la certezza della propria immobilità. La realtà circostante, cose o creature umane, è figurata come ricca di una vitalità di cui la voce parlante si sente defraudata e che – spesso in immagini di volontà e spigliatezza sportiva – rimpiange o augura:

II.

[SPESSO PER VIOTTOLI TORTUOSI…]

Spesso per viottoli tortuosi
quelque part en Algérie
del luogo incerto
che il vento morde,
la tua pioggia il tuo sole
tutti in un punto
tra sterpi amari del più amaro filo
di ferro, spina senza rosa…
ma già un anno è passato,
è appena un sogno:
siamo tutti sommessi a ricordarlo.
Ride una larva chiara
dov'era la sentinella
e la collina
dei nostri spiriti assenti
deserta e immemorabile si vela.

Sidi-Chami, novembre 1944

Gli strumenti umani è certo uno dei libri di poesia più impegnativi e densi fra quanti ne sono stati scritti, non solo in Italia, nel trentennio successivo alla seconda guerra. È una raccolta di liriche, anch'esse dall'apparenza quasi sfuggente, allusiva per reticenza anche polemica, che sembrano di tonalità colloquiale e invece traspongono, in un confronto con la realtà sociale e la temperie affettiva del ventennio successivo, l'atonia sentimentale, la paralisi, che era di alcune parti del *Diario d'Algeria*; e la superano con una cauta innovazione continua sul proprio medesimo codice.Mimesi della malsicurezza e della esitazione, queste scene di vita cittadina, di ritorni ai luoghi della prima giovinezza o di

ansiose esplorazioni in luoghi significativi dell'orrore contemporaneo (Germania, Olanda), di pungenti amori e affetti contrastati, paiono auscultare innumerevoli voci soffocate, di delusi dalla scomparsa d'ogni prospettiva dell'uomo su sé medesimo e dagli effimeri passaggi della gioia, quest'altro nome (dice lo stesso Sereni) della «rivoluzione». E sempre, come nella poesia che qui segue, si riafferma il primato delle cose, di quel che vive al di fuori di noi e ci sopravvive:

III.

LE SEI DEL MATTINO

Tutto, si sa, la morte dissigilla.
E infatti, tornavo,
malchiusa era la porta
appena accostato il battente.
E spento infatti ero da poco,
disfatto in poche ore.
Ma quello vidi che certo
non vedono i defunti:
la casa visitata dalla mia fresca morte,
solo un poco smarrita
calda ancora di me che più non ero,
spezzata la sbarra
inane il chiavistello
e grande un'aria e popolosa attorno
a me piccino nella morte,
i corsi l'uno dopo l'altro desti
di Milano dentro tutto quel vento.

Pur aborrendo da forme politiche riconoscibili, la poesia di Sereni è anche una sottile interprete di alcuni decenni di vita della borghesia italiana, nel suo trapasso e dissoluzione nelle forme dell'ultimo capitalismo. Sereni parla dello squallore di una città euro-industriale e vi assume il civico garbo, l'aria di ironica sopportazione che gli consentono di anticipare modi del tardo Montale imprimendo loro cadenze meno leggere e più sgomente. In quasi tutte le sue poesie più recenti si ha quasi un'ossessione dialogica, ma di dialoghi non comunicativi; che non di rado si vorrebbero istituiti con

persone scomparse. Ecco perché le figure retoriche di Sereni sono la ripetizione e la reticenza: simboli, la prima, del bisogno di conferma e di identità; e, la seconda, della fuga dalla definizione. Figure contraddittorie, esse vengono usate dal poeta su piani diversi, giocando quasi sempre l'armonia contro la melodia, con effetti ottenuti su scarti minimi, con microspostamenti. Ne viene un equilibrio instabile, ma durevole nella propria instabilità; che liquida ogni apparenza romantica a favore di una semplicità che può esser detta, nel senso più lato, classica. D'altronde, una sua vocazione (quasi sempre respinta) all'assoluto e al verticale, Sereni l'ha trasposta nelle traduzioni di un poeta come René Char. Char gli rappresenta un modello di *decus* altissimo e la possibilità di un rito verbale, di un vero e proprio «incanto» senza trascendenza quale Sereni, in persona prima, ha probabilmente rimosso per timore di regressione mistica.

IV.

IL MURO

Sono
quasi in sogno a Luino
lungo il muro dei morti.
Qua i nostri volti ardevano nell'ombra
nella luce rosa che sulle nove di sera
piovevano gli alberi a giugno?
Certo chi muore… ma questi che vivono
invece: giocano in notturna, sei
contro sei, quelli di Porto
e delle Verbanesi nuova gioventù.
Io da loro distolto
sento l'animazione delle foglie
e in questa farsi strada la bufera.
Scagliano polvere e fronde scagliano ira
quelli di là dal muro –
e tra essi il più caro.
«Papà – faccio per difendermi
puerilmente – papà…».
Non c'è molto da opporgli, il tuffo
di carità il soprassalto in me quando leggo

di fioriture in pieno inverno sulle alture
che lo cerchiano là nel suo gelo al fondo,
se gli porto notizie delle sue cose
se le sento tarlarsi (la duplice
la subdola fedeltà delle cose:
capaci di resistere oltre una vita d'uomo
e poi si sfaldano trasognandoci anni o momenti dopo)
su qualche mensola
in via Scarlatti 27 a Milano.
Dice che è carità pelosa, di presagio
del mio prossimo ghiaccio, me lo dice come in gloria
rasserenandosi rasserenandomi
mentre riapro gli occhi e lui si ritira ridendo
– e ancora folleggiano quei ragazzi animosi contro bufera e notte –
lo dice con polvere e foglie da tutto il muro
che una sera d'estate e una sera d'estate
e adesso avrà più senso
il canto degli ubriachi dalla parte di Creva.

Zanzotto ha detto, dei componimenti dell'ultima parte (*Apparizioni e incontri*) degli *Strumenti umani*, che essi: «contaminano […] espressione subliminare, ricordo, "profezia", sogno, perfino una nostalgia per le supertensioni del processo analogico, con racconto e constatazione, appello articolato, accenni di codificazione etica». Si può dire che vi siano, di quest'ultima, più che accenni: Sereni non formula quasi mai in modo assertivo le proprie conclusioni etiche ma quasi sempre la sua poesia è composta in modo da creare una tensione o oscillazione etica nel lettore. Quel che è stato definito il senso di perplessità o di allarme, di «elastico e talvolta irritato, ma sempre desto e coerentissimo impulso di rispondere alla situazione che i tempi presentano» (Debenedetti), è propriamente una risposta a un dover essere e una proposta perché il lettore faccia altrettanto. Per quel tanto di sfocato che hanno alcune liriche di Sereni, per quella loro instabilità di profilo (che le apparenta a molta parte della maggiore pittura di origine cezanniana), dove l'improvviso emergere di un particolare perfettamente fisso e come irrigidito è una formula morale, questa poesia unisce il consiglio della cautela e del riserbo, figurato dall'esitazione,

con l'imperativo della decisione e della scelta. Si può non sentirsi a proprio agio nelle poesie di Sereni; che, d'altronde, non vogliono che ci si senta a proprio agio e anzi introducono di continuo, quasi a ogni parola, un'incertezza angosciosa:

V.

LA SPIAGGIA

Sono andati via tutti –
blaterava la voce dentro il ricevitore.
E poi, saputa: – Non torneranno più –.
Ma oggi
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato
quelle toppe solari… Segnali
di loro che partiti non erano affatto?
E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.
I morti non è quel che di giorno
in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.
Non
dubitare, – m'investe della sua forza il mare –
parleranno.

6. *La Resistenza e la sua elegia. La continuità. Luciano Erba. Giorgio Caproni.*

Non si può parlare di una poesia clandestina della Resistenza antifascista come se ne può invece parlare per la Francia. Nulla, soprattutto, di paragonabile alla grande produzione letteraria dell'emigrazione antifascista tedesca. E tuttavia, se non durante la guerra civile, almeno immediatamente dopo ognuna delle successive fasi di liberazione del territorio nazionale, si ebbe una vasta produzione di testi poetici che, spesso in misura affatto indipendente dal loro valore, ebbero a influenzare largamente tutta la poesia successiva. È difficile infatti distinguere fra i versi dettati dall'immediata passione politica o dalla lotta, e quindi in senso proprio «resistenziali», e la corrente, assai più ampia e durevole, che assunse a propri temi la condizione collettiva, la disperazione e la speranza individuali, insomma i

sentimenti e i pensieri indotti da tutta una fase di trasformazione, quella, vogliamo dire, dell'immediato dopoguerra.

Questa corrente, per la quale – come per la narrativa e per il cinema – si è parlato di «realismo» o di «neorealismo», cercava modi prosastici e drammatici, di cadenze lente e larghe, salmodianti, con elementi di discorsività e di razionalità particolarmente evidenti, con parti epico-narrative, uso e abuso di elencazioni e iterazioni. Rari gli antecedenti italiani; rilevante l'influsso di Quasimodo, massimo quello di Pavese. Si vedano certi testi (Tommaso Giglio, Emilio Tadini) comparsi sul «Politecnico» di Vittorini; e si aggiunga che non era mancata anche l'imitazione di alcuni modi del surrealismo francese, già presente nel decennio ermetico ma ora in contesti anarco-estremizzanti (penso ai notevoli versi di Giulio Trasanna). Si aggiunga l'importanza delle traduzioni: non più le versioni poetiche, intensamente personalizzate, degli anni Trenta; ma testi livellati da un comune intento comunicativo, transitivo, prosastico, in quello che fu allora chiamato «verso da traduzione», ampiamente esorbitante l'endecasillabo, tendente al versetto biblico e alla cadenza liturgica. Si tradussero i surrealisti e i postsurrealisti francesi (Aragon, Eluard, Prévert), gli anglosassoni della seconda metà degli anni Trenta (MacNiece, Auden, Spender), taluni ispano-americani come Neruda e soprattutto (con notevole influenza sui giovani) i poeti sovietici, in particolare Majakovskij.

Come si è detto, negli anni della guerra civile e in quelli immediatamente seguenti non mancò davvero una poesia d'occasione, firmata spesso anche da autori già consacrati da lunga attività poetica, come Palazzeschi, Govoni, Ungaretti, Saba, Montale. Sotto il colpo degli eventi scrissero allora molti altri, noti o ignoti, provati o esordienti: Salvatore Quasimodo, Sergio Solmi, Alfonso Gatto, Libero De Libero, Giorgio Caproni, Natalia Ginzburg, Elio Filippo Accrocca, Giorgio Bassani, Antonio Russi. La celebrazione della lotta dei caduti vi prendeva frequentemente la forma del «coro» o della «ballata»; si rifaceva insomma a moduli dell'età romantica. Il lamento elegiaco per le sventure patrie (e per il linguaggio che è, anch'esso, colpito dagli eventi) è però più frequente delle

canzoni di incitamento e di invettiva, quali si leggono, ad esempio, nel *Canzoniere di libertà* di Franco Matacotta, poeta che solo molto più tardi poté dare con gli *Inni* una più severa misura di sé. Fra le numerose testimonianze di quel tempo ricordiamo alcuni testi di Mario Prevedello, in *Eravamo come le foglie*, percorsi da un fosco senso di catastrofe che qualche volta vince l'affannosa retorica:

Ho camminato nei combattimenti
a lungo; uccidendo, talvolta.
Ho spento la sete nel torrente,
mi sono nutrito di radici di bosco.
E un giorno, in una queta acqua di lago
vidi i grigi capelli, le rughe stanche.
In silenzio ai compagni mi rivolsi.
Nel pallore dei giovani visi
c'era tanta anima della mia anima;
tanta forza della mia volontà.

(*Ho camminato nei combattimenti*,
in *Dopo la luce rossa*, Padova 1961, p. 49)

Neri Pozza, più tardi attivo come prosatore, scrisse i versi che qui si riportano e che meritano di non essere dimenticati per l'accento inatteso scaturito dall'urto fra un vigoroso patetico e l'anticipato rifiuto di ogni conforto:

Salutate, compagni, un impiccato, anni diciotto.
La forca nella nebbia del cortile e guardie nere,
anni diciotto penderanno da una trave
come un vecchio abito.
Che storia, che storia! Ardeva la casa
e cucinava il grano nei solai,
dalla cantina il vino mandava fiamme d'alcol
al cielo carico di anelli e di collane.
Mia madre, mio padre ostaggi fucilati
sull'aia deserta di cristiani.
Ecco la storia, domani non la falsificate
con bandiere e cerimonie, vani discorsi.
Riuniteci piuttosto sotto l'olmo,
lasciateci tranquilli riposare.

(*Stagioni del carcere, 1944-45*,
in *Maschera in grigio*, Venezia 1946, p. 45)

Si rammentino anche questi energici versi del narratore Mario Tobino fra l'epigrafico e l'epigrammatico:

La primavera ritorna sul mondo
col solito odore di cadavere
che nei fiori si cambia.
Andiamoci di mezzo ancora una volta,
percorriamola
con gli occhi tristi e sbarrati
che al bene son pronti ancora una volta.
Ancora ce ne saranno una
o cinquanta?
Perché ci passammo su questo mondo?
Il piacere è così intessuto al dolore
che è inutile cercare di dividerlo.
Mi tocco con le mie mani
che sicuramente saranno morte,
sicuramente saranno
quella polvere che sparge la primavera.

(*La primavera del '45*,
in *L'asso di picche*, Milano 1974, p. 63)

Negli anni immediatamente successivi, i caratteri che abbiamo qui indicati come «resistenziali» si espressero in una versificazione sempre più dimessa e abbandonata, un lessico spento e una tematica di mestizie populiste. Vi furono, è vero, tentativi di tonalità epico-positiva (il *Poema di noi* di Giorgio Piovano; il *Poema all'Europa* di Cesare Vivaldi, che meglio poi ha scritto versi in dialetto ligure) o si scrissero secchi epigrammi, come quelli pubblicati, tanti anni più tardi, da Silvano Guarducci in *Via Volturno*. Ma nella grande maggioranza dei casi la tematica resistenziale si mutò presto in elegia, ripiegamento, lamento.

Fa eccezione Velso Mucci (1911-64), poeta che veniva da esperienze d'avanguardia ma aveva compreso che una prospettiva rivoluzionaria (Mucci era comunista) poteva giovarsi del recupero di forme tradizionali. L'uso della rima e della struttura del sonetto si alterna a strofe non tradizionali;

ma ci riporta polemicamente prima del nostro secolo la tematica degli affetti domestici unita a quella degli eventi storici e della passione politica. Un suo poemetto (*Dell'amore e di qualche altra passione*), proprio per quel tanto di improvvisato che sembra recare in sé e per l'accettazione d'una scoperta retorica («E allora che per sempre/ andrà la stanca mia carne alla terra/ alle marcite gore del sangue/ approderà/ la bianca tua ripa, Stalingrado!»), è esempio di una tensione verso l'unità del monologo privato e della dichiarazione pubblica che, negli anni Cinquanta, è stata perseguita da tutta una parte rilevante della nostra poesia.

Mentre gli autori di versi che si erano formati nel periodo anteriore procedevano con lentezza al mutamento della propria strumentazione espressiva, un certo numero di esordienti compiva una più veloce rottura con il gusto dell'età ermetica. Più sensibili ai modi narrativo-discorsivi gli autori dell'Italia settentrionale, che vennero pubblicando sulla piemontese rivista «Momenti», poi sulla veneta «La situazione» e la fiorentina «Quartiere». Con altra vicenda e intenti, e tuttavia da un'atmosfera non troppo dissimile, avrebbe avuto origine, più tardi (1955-59), la bolognese «Officina». Legati invece i meridionali alla concitazione popolaresca e all'arguzia barocca, influenzati da autori stranieri come García Lorca ma anche dai modelli di stile proposti da Sinisgalli. Rammentiamo Vittorio Bodini (*La luna dei Borboni*) e Bartolo Cattafi, che sul finire degli anni Cinquanta iniziava una sorta di sua immaginaria circumnavigazione da ulisside derisorio, composta di brevi testi percussivi e irritati, che si compongono di raccolta in raccolta in una vicenda sdegnosa, simile a una fuga.

Fra i «realisti» meridionali degli anni Cinquanta il poeta più certo fu senza dubbio Rocco Scotellaro, lucano (Tricarico 1923-Portici 1953), che visse nell'ambiente contadino di un piccolo borgo e morì molto giovane, dopo avere avuto qualche rapporto con gli ambienti dell'alta cultura progressista (Carlo Levi) e un'attiva partecipazione alle lotte politiche. Sotto l'influenza di Sinisgalli, ma con accettato abbandono sentimentale, i suoi versi dicono la coscienza d'un isolamento storico, la necessità d'una fuoruscita dall'oppressione e

dall'arretratezza ma anche la dolcezza della regressione a un mondo chiuso e protetto dalla povertà, l'orgoglio di una comune appartenenza a una società autentica seppure oppressa e in dissoluzione. Scotellaro ha detto tutto questo in alcuni suoi testi grazie a una acuta selezione di momenti tipici: il passaggio d'una straniera, la madre a cui, in età avanzata, «la fede in Dio» è «caduta dalle mani», l'invito alla rivolta che rammenta il «guanciale di pietra» delle caverne dove visse «la triste speranza» dei banditi ottocenteschi in lotta con le truppe regie. Il nesso di decadentismo e rivoluzione (come nel russo Esenin) è qui, nel senso migliore, ingenuo. I veri compagni di Scotellaro sono alcuni poeti moderni dell'America Latina.

Di noi fissi, di noi codardi
al tremito, al terremoto
dell'impiantito…
È questo il rito dell'anima sospesa
ai freni delle corse,
ai lamenti delle tavole
che si rompono di notte;
alla parola fredda della folla.
Oh questi mancamenti!
questa fuga del sangue
e il silenzio nemico
e le spose e le mamme,
fantasmi istupiditi
che s'allontanano da noi,
girano sugli orli dell'orizzonte!
Non m'accoglie stasera la pace
d'un solo focolare del paese.

(*Di noi fissi*,
da *È fatto giorno* cit., p. 121).

Nel 1957 Mario Petrucciani, alludendo soprattutto a Montale, aveva parlato di «poesia esistenziale». Per il quindicennio 1945-60, crediamo si possa parlare di «esistenzialismo storico». Si vuole, con questo termine, fare riferimento alla coscienza, allora fortissima e diffusa, d'una precarietà tragica, come di chi si volge all'abisso da cui è appena scampato e teme torni a chiamarlo; una precarietà che

imponeva a chiunque scelte durissime. Era una condizione prodotta dallo spettacolo delle decine di milioni di morti della guerra, dal significato universale dei campi di concentramento tedeschi, da quello dei processi e degli stermini dello stalinismo e delle atomiche esplose sulle isole giapponesi. Era strettamente connessa ai temi di una responsabilità sociale e politica, non solo metafisica. Su quello sfondo si situavano anche le speranze o i timori di sommovimenti rivoluzionari; e, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, la coscienza sempre più chiara che l'Italia, insieme alla parte d'Europa per comune tradizione legata alla cultura della nostra classe dominante, fosse entrata in una nuova fase, momento di un conflitto internazionale ininterrotto, che avrebbe implicato, insieme al cosiddetto «sviluppo», la distruzione dell'intero nostro passato culturale e avrebbe messo in forse la stessa sopravvivenza della specie umana.

Di tutto questo la nostra poesia non si è limitata, nel linguaggio del determinato e dell'individuale, a testimoniare, parlando di speranze, delusioni e possibili prospettive della società; ma ha formulato – spesso anticipando sulle ideologie politiche – in una mezza dozzina di libri scritti o pubblicati fra il 1955 e il 1965, e fissato in quei nodi di linguaggio, taluni simboli della coscienza individuale e collettiva quali, nel nostro secolo, la poesia italiana aveva conosciuto solo durante il decennio 1910-20.

Né mancò l'apparizione di qualche isolato, che eccedeva dal contesto italiano e dalla tematica di quegli anni. Invano proposto da Montale, Lucio Piccolo (1901-69) non divenne tuttavia un caso letterario. Questo barone siciliano, cugino del più famoso Tomasi di Lampedusa, affida la sua memoria ai *Canti barocchi* (1956) che, ripubblicati con *Gioco a nascondere* (Milano 1960), attendono ancora un'attenzione critica adeguata. Come Piccolo, in quei medesimi anni, altri scrittori tendevano a rifiutare le cadenze e i temi della poesia di «presenza» sociale e prolungavano taluni aspetti del periodo precedente. Ne testimonia l'*Antologia della poesia italiana 1909-49*, a cura di Giacinto Spagnoletti (pubblicata nel 1959). È soprattutto il caso di un gruppo di autori che hanno operato in un ambito di gusto non lontano da quello di Attilio

Bertolucci a Parma, come Gaetano Arcangeli, Antonio Rinaldi, Giorgio Cusatelli, Aldo Borlenghi, Gian Carlo Artoni; o di altri, che assumevano le grazie ironiche e tristi della canzonetta arcadica – quali erano piaciute a un Alfonso Gatto, a Carlo Betocchi, a Virgilio Giotti o, prima ancora, a Saba. D'altronde, anche Pier Paolo Pasolini si formò in quella cultura poetica, come si legge nei versi in lingua antecedenti *Le ceneri di Gramsci (L'usignolo della Chiesa Cattolica*). Ma fra gli autori che hanno ricevuto dall'anteguerra e dalla tonalità sublime dell'ermetismo la vocazione alla poesia come a un esercizio etico-religioso, e che lo misurano su di una condizione quotidiana che la storia ha lacerato e oppresso, si distacca Umberto Bellintani, già scultore, figlio di agricoltori, passato attraverso guerre e prigionia. Nei suoi versi passa talvolta l'accento di Campana, il suo piglio stravolto:

I.

[CHE MAI TU SCORDI…]

Che mai tu scordi la bella vallata verde
che tanto si mirò dalla collina;
che mai tu scordi la passera canaria,
il tempio antico, la bocca col garofano.
Ma quando il nero flutto batterà nel fianco all'arca,
oh allora sia tutto, sia tutto nella barca:
i cavalli galoppanti nella sera,
la cicogna di memoria, il biancospino
e la luna passeggera sopra i monti;
sia la stella del mattino, l'ora bella
di rugiada coi fanciulli e l'ocarina
vaga al vento sui pianori, lo stupore
e la grazia del dolore, il dolce piangere.

Né sono pochi gli autori nuovi, che negli anni Cinquanta si mantengono fedeli alle misure stilistiche dell'epoca precedente; e, bisogna aggiungere, non tanto al gusto ermetico del periodo 1935-40 (lo è stato, ma solo in una prima parte della sua attività, il fiorentino Silvio Ramat) quanto piuttosto alle cadenze di origine ungarettiana o montaliana. È indispensabile ricordare Giorgio Orelli (Airolo 1921), che è anche acuto e sensibile traduttore; ma occorrerebbe dire,

anche, di Antonio Manfredi e Roberto Rebora; e di non pochi altri. Non dobbiamo mai dimenticare che le tendenze interferiscono con le biografie e che lo svolgimento interno di un autore e di una tendenza sfida ogni classificazione.

Un esempio di questa irriducibilità a una semplice formula critica è l'opera di Luciano Erba. L'acuta definizione di S. Ramat («idillio disattento») dice la condizione psicologica da cui nasce la sua poesia; ma questa procede piuttosto costruendo una «stranita arcadia», una sfera di convenzione approssimativa per potervi inserire frammenti indistruttibili di oggetti e di figure. In questo senso è esatto rammentare Gozzano. Un mustelide appare e scompare fra questi versi, timidissimo ma carnivoro e persino sanguinario. Erba ha insegnato con pochi tratti a una buona parte della successiva generazione lombarda; un po' come Penna a quella romana.

Pasolini ebbe a definire Giorgio Caproni poeta di interiezione, esclamativo, che si dispone entro forme metriche chiuse con una sua musica «vibrante, risentita e aggrondata». La sua materia è quella che nobilita situazioni e figure urbane, povere albe, latterie, giovani operai, ragazze, attraverso la costruzione di una sorta di romanzo familiare, dove la figura paterna è investita, al modo classico, dal senso di colpa del figlio e quella materna è splendidamente ricostruita in una sua vita di giovinetta. Per le date della sua attività (Caproni ha cominciato a pubblicare nel 1936 ed è coetaneo di Luzi e di Sereni) non dovrebbe essere in questa sezione del presente studio; ma solo negli anni più recenti si è avuta una più adeguata comprensione del suo lavoro.

Molte le ascendenze di questo poeta di elusiva semplicità: da una linea di tradizione cinquecentesco-manierista ad alcuni autori del primo Novecento, crepuscolari ma anche vociani e a taluni «candidi» degli anni Trenta, come Carlo Betocchi. La scelta della rima e della struttura chiusa implica, in Caproni, l'adozione di una sintassi complessa, ricca di subordinate e di relative; di qui l'apparenza di una struttura logico-ragionativa dominante. Ma questa è appena l'apparenza: il senso logico-ragionativo è presente per poter essere sottoposto alle interruzioni e ai soprassalti degli *enjambements*. Si offre per esserne scardinato e travolto. Compaiono qui i punti di

contatto con la poesia di Gatto. Il poeta parla con una doppia voce: quella della sua umiltà procurata e quella della sua nobiltà o ascendenza letteraria. Le pagine delle *Biciclette* in *Stanze della funicolare* si disgregano così, sotto l'urto di questa contraddizione, in una serie di patetici trilli. Ma Caproni non si è fermato a quella fase: ha avuto il coraggio di oltrepassarla nel *Seme del piangere* e nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. Le immagini della madreragazza e della città di Genova e Livorno che animano il libro sono fra gli esiti più aguzzi della nostra poesia recente, dove «poesia» valga «dono», freschezza, «ingenuità».

L'ultimo libro finalmente (*Il muro della terra*), di cui è stata giustamente sottolineata l'intima struttura musicale, fatta di ritorni e di echi molto sottili, è un intrico di epigrammi ora sereni ora angosciosi, sui temi del vuoto del passato, del presente e del futuro, in una specie di disseminazione dell'essenza; come se uno dei paesaggi dominanti del poeta, ossia il paesaggio ventoso, stesse coincidendo completamente con il moto delle parole e con gli intervalli vuoti fra l'una e l'altra di quelle, al di là di ogni disperazione, in una simultanea unica nota di capitolazione e di allarme:

II.

SENZA ESCLAMATIVI

Ach, wo ist Juli
und das Sommerland

Com'è alto il dolore.
L'amore, com'è bestia.
Vuoto delle parole
che scavano nel vuoto vuoti
monumenti di vuoto. Vuoto
del grano che già raggiunse
(nel sole) l'altezza del cuore.

Per quanto è dell'innovazione linguistica – che, in definitiva, certifica la novità-autenticità di ogni fase dell'attività letteraria – bisogna dire che due tendenze maggiori si sono differenziate, ognuna delle quali tuttavia diverge dalle costanti formali degli anni Trenta e Quaranta. La prima può essere chiamata quella dello «sperimentalismo

realistico» (la nozione è di Edoardo Sanguineti). Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto che essa «si distingue anzitutto per una coscienza […] acuta della complessità dello strumento linguistico e della sua autonomia: cosicché […] le tendenziali strutture prosastiche e discorsive si articolano secondo diversi piani e componenti stilistiche (ivi compreso il perdurare di un fondo ermetico) e con una apertura al plurilinguismo che tuttavia risulta piuttosto accostamento che compenetrazione e rifusione dei vari livelli di lingua» (P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano 1975, p. 145); e questo giudizio è accompagnato, in qualità di esempio, da un passo delle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini. La seconda è quella della cosiddetta «nuova avanguardia». Lo sperimentalismo della «nuova avanguardia» proseguiva Mengaldo «intende esercitarsi immediatamente e direttamente sul mezzo linguistico […] il linguaggio poetico viene fortemente problematizzato, invitato a riflettere criticamente su se stesso e a confrontarsi continuamente con l'insieme degli usi linguistici di una concreta società presente […] la funzione comunicativa del linguaggio tende così ad essere arrestata […] al suo momento negativo, cioè la messa in crisi e il disordinamento dei modi della comunicazione usuale […] nel presupposto che la strategia del disordine e della arbitrarietà linguistica costituisca una "obiezione permanente" ai correnti impieghi alienati e alienanti della lingua».

Con tale divaricazione delle tendenze si chiarisce dunque l'articolazione della ricerca poetica degli anni Cinquanta e la sua successiva evoluzione, nel periodo che va dal 1960 al 1968 circa. Essa segue il periodo che abbiamo chiamato dell'«esistenzialismo storico» e che, invece di essere identificato con la «nuova avanguardia», dovrebb'essere definito della letteratura della negazione. Dopo aver parlato dunque della poesia che ha accompagnato il passaggio dall'età fascista alla guerra civile, possiamo intendere quella che ha per proprio terreno lo scontro fra esperienza individuale (quindi lirica) del linguaggio come destino e le condizioni sociali (quindi storiche) dell'esistenza.

7. *Franco Fortini.*

Di Franco Fortini (pseudonimo di Franco Lattes, Firenze 1917) la critica ha messo in evidenza ora l'autore di raccolte di poesie (*Foglio di via*, 1946; *Poesia ed errore*, 1959; *Una volta per sempre*, 1963; *Questo muro*, 1973) e il traduttore (Eluard, Proust, Brecht, Goethe); ma più spesso il saggista (*Dieci inverni, Verifica dei poteri*), il critico letterario (*Saggi italiani*) o il polemista e ideologo. Si è voluto vedere fra queste diverse forme di comunicazione un conflitto che, secondo la critica più recente, è da leggere semmai come il riflesso, riconosciuto e assunto consapevolmente, di una condizione storica.

Fortini iniziò verso il 1937 con una versificazione scolastica che, nonostante una sua precoce opposizione intellettuale e morale all'ambiente e alla cultura dell'ermetismo fiorentino, non poteva non risentire di alcune forme tipiche della poesia del periodo 1910-35, e soprattutto degli esempi di Jahier, Ungaretti e Montale. La realtà storica e politica circostante sopraggiunse però ad alterare, se non a sopprimere, ogni inclinazione idilliaca; anzi, la innestò su di una ripresa di accenti del romanticismo tragico. Fra le vicende della persecuzione politica e razziale, l'esperienza della guerra, i contatti con la Resistenza e l'emigrazione, si vennero così componendo i versi di *Foglio di via*; libro allora isolato, fra l'attesa della guerra, la guerra e la fine del dopoguerra, ossia fra progressione e regressione, sonno e veglia, speranza e autonegazione.

Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto che «già in questo libro, e poi in *Poesia e errore*, Fortini avrebbe realizzato il suo superamento dell'ermetismo senza condividere, ma al massimo costeggiando atteggiamenti e miti del neorealismo e della cosiddetta poesia dell'impegno. […] Una profonda e segreta riserva, la riserva religiosa e marxista dell'utopismo, gli vieta infatti, anche negli anni di più generoso impegno storico, di trattare veramente il reale presente come cosa salda: stretto fra il cumulo di un passato che lo grava e come lo stratifica e un futuro di cui, più che anticipazione, è rovescio negativo, il futuro non può apparirgli che con un volto emblematico, e più spesso spettrale» (op.cit.,pp. 394-5).

Nei dodici anni seguenti (quelli della cosiddetta «guerra fredda» da lui vissuta nell'opposizione di sinistra) Fortini si è

espresso nella polemica ideologica, politica e letteraria (*Dieci inverni*, 1957), nell'attività di traduttore, fra esperienze disparate, viaggi, iniziative culturali (è stato redattore del «Politecnico» di Vittorini, 1945-47; e di «Officina» nel 1958-59). Nel 1959 ha raccolto i suoi versi in *Poesia ed errore*, dove l'arcata storica sottintesa è quella che conduce dall'attesa delusa del dopoguerra all'altra attesa, successiva alla fine dei «dieci inverni» e al chiarirsi della dimensione mondiale dei conflitti di classe. Nell'ultima parte della raccolta c'è come un tentativo di superare ogni residuo ripiegamento elegiaco verso nuovi doveri: intervengono il sarcasmo, lo sdegno profetante, l'atteggiamento testamentario nei confronti della società e di se stesso.

Dopo i testi critici raccolti in *Verifica dei poteri* (1965) e la poesia epigrammatica dell'*Ospite ingrato* (1966), il volume di *Una volta per sempre* (1963) sin dal titolo fissa una duplice direzione: la contingenza irripetibile deve assumere valore assoluto e, nello stesso tempo, la scelta etica e politica, seppure attraverso dubbi e incertezze, dev'essere riaffermata. La tematica si restringe all'orrore della città e della repressione. I testi composti nel decennio successivo 1962-72 (*Questo muro*, 1973) sono soprattutto centrati sul tema del tempo e della compresenza e sul rapporto fra presente, passato e futuro: «La presa di distanza dall'ermetismo include una revisione sempre più approfondita dei mezzi poetici impiegati dai "moderni" […] e del loro finalismo […] Fortini punterà […] a una sistematica riduzione degli elementi espressivi e suggestivi del discorso poetico contemporaneo, a favore di un potenziamento del momento costruttivo e razionale. Da cui la progressiva rarefazione degli aggettivi […] e in genere dei qualificativi, e l'orientamento per un tipo di elocuzione che, articolandosi sulla dinamica dei nessi immediati verbo-sostantivo (così spesso astratto) e sull'evidenza delle giunture sintattiche, tende ad assorbire il più possibile nella pronuncia poetica la perentorietà denotativa del discorso assertivo: la poesia si vuole anche giudizio» (P. V. Mengaldo, op. cit.,p. 393).

Così prosegue Mengaldo. Si giungerà, egli afferma, a liriche di *Questo muro* che sono, si può dire, tutta sintassi

verbale percussivamente scandita. Fortini punterebbe alla razionalizzazione del tessuto metaforico e pertanto alla sua potenziale conversione in simbolo o allegoria (un esempio ne è la *Poesia delle rose*), ciò che implica la divaricazione fra significante e significato e la necessaria mediazione intellettuale.

Giovanni Raboni ha sostenuto (cfr. *I contemporanei*, Milano 1974, III, pp. 959-80) che, come la maggior parte dei poeti italiani del secondo e terzo Novecento, da Montale a Luzi a Sereni a Pasolini, Fortini esprime essenzialmente la crisi dell'intellettuale di fronte alla storia, la rottura del rapporto di solidarietà con lo stato di cose presente, respinge ogni ipotesi di salvezza «interna», di autoredenzione, negando al proprio fare poetico qualsiasi funzione diversa dalla presa di coscienza (per sé e per gli altri) e dalla testimonianza. La lingua letteraria è per lui un luogo di possibile riflessione rivoluzionaria, e tutto il discorso formale nasce fondamentalmente da una riflessione equilibrata, capillare e intimamente dialettica sul patrimonio della tradizione letteraria.

«Il senso dell'estensione di questo spazio è nella affermazione presupposta, più forte in questo libro che altrove, del carattere privato, marginale, contingente dell'esercizio poetico. Per questo si ha l'impressione che le mani che manovrano ora senza illusione e rimorso lo strumento poetico non sono mani di poeta, ma appartengono a quella totalitàuomo ("naturalmente, nella sua specificazione sociale, di classe" ecc.) che vive fuori della poesia. Il tema della compresenza, della vita simultanea dei contrari, dei livelli temporali, dei bisogni, delle tensioni e dei compiti è anche, e non potrebbe non essere, il tema del presente» (A. Berardinelli, *Fortini*, Firenze 1973, p. 154).

L'autore di queste righe è dell'avviso che questo privilegio, questa priorità del presente sostengono e permettono, nei testi di Fortini, l'attenzione agli oggetti, ai messaggi, agli ammiccamenti e alle ammonizioni, ai tremolii e ai sussulti della natura. Entro la scrittura si apre un nuovo spazio: quello del colloquio attento col presente, nell'ascolto della pluralità delle sue voci, nella lettura dei suoi palinsesti.

Molte delle sue poesie si pongono come implicito consiglio a «vivere con attenzione» e come esempio in atto di questa «attenzione». L'interpretazione di Mengaldo riunisce quanto è stato a lungo interpretato come momenti separati: «Le quattro raccolte di Fortini scandiscono con esattezza quattro tempi storici diversi che abbiamo attraversato, e ci aiutano a riconoscerli, non solo per la capacità di rifletterli criticamente ed evidenziarne la trama ma anche, e forse soprattutto, per quella di anticipare profeticamente, in una data situazione, quella futura che vi è contenuta […] Non si tratta solo di contenuti razionalmente consapevoli, ma anche in larga parte, di contenuti psichici inconsci. […] Questo messaggio poetico necessariamente poggia sul soggetto individuale: […] perché il crescente livellamento e nello stesso tempo l'atomizzazione del tessuto sociale imposti dal capitalismo, e d'altra parte la inevitabile rottura delle solidarietà politiche fra gli oppositori del sistema, non solo conservano ma oggi possono accentuare la funzione alternativa della eresia individuale. In ciò la storia non dà torto, ma ragione, al senso minoritario-religioso del valore della testimonianza personale caratteristico da sempre di Fortini: […] ("La poesia/ non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi")» (op. cit.,pp. 399-400).

8. *Esistenza e manierismo in Pier Paolo Pasolini*.

Una formazione letteraria di stampo umanistico tradizionale orientata allo studio delle letterature romanze e alla vita dei dialetti; un precocissimo interesse per la poesia che dall'ambito dei «moderni» e dell'ermetismo guarda subito ai simbolisti francesi e ai decadenti europei della fine '800; la rivelazione della dimensione storico-politica dell'esistenza, per essersi trovato, a vent'anni, immerso nella catastrofe della guerra fascista, poi nelle scene più orribili della guerra civile, con la morte del fratello in un episodio feroce di lotta intestina fra formazioni partigiane, una condizione familiare e personale di tragica semplicità (l'odio e la pietà per il padre ufficiale effettivo, sconfitto nella guerra fascista e negli affetti; l'illimitato amore per la madre), che lo fissa in una forma ossessiva di vita erotica, con la conseguenza di un atteggiamento di perpetua esibizione sacrificale: questi gli elementi fondamentali che stanno alla radice della «disperata

vitalità» di Pier Paolo Pasolini, senza dubbio la personalità più – almeno in apparenza – riconoscibile e definita della nostra letteratura del secondo dopoguerra, effusa in due dozzine di volumi come poeta, narratore, saggista e critico, studioso di poesia popolare e dialettale, autore di teatro e di cinema, polemista ideologico e politico.

1922: 5 marzo: nasce a Bologna, di padre ravennate, ufficiale di carriera, e di madre friulana. Seguendo i trasferimenti paterni, passa da Parma a Bologna, Belluno, Conegliano, Sacile, Idria, ancora Sacile, Cremona, Reggio Emilia. A Bologna compie gli studi liceali e universitari. Ha fra i suoi insegnanti Gianfranco Contini e Roberto Longhi.

1942: pubblica a Bologna i primi versi (*Poesie a Casarsa*).

1943-49: vive a Casarsa della Delizia, ove insegna. Dopo la Liberazione, viene a sapere che il fratello, partigiano, è stato ucciso da altri partigiani in un episodio che opponeva forze della Resistenza italiana e slave. Viene allontanato dalla scuola perché omosessuale. Lascia Casarsa. Vi ha scritto il romanzo *Il sogno di una cosa*, la maggior parte delle poesie friulane della *Meglio gioventù* e le italiane dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica.*

1950: si trasferisce a Roma dove vive poveramente nel quartiere di Rebibbia dando lezioni in una scuola privata.

1952: pubblica l'introduzione alla *Poesia dialettale del Novecento.*

1954: pubblica *La meglio gioventù.* Scrive il poemetto *Le ceneri di Gramsci.*

1955: pubblica *Ragazzi di vita.*

1955-58: dirige, con Francesco Leonetti e Roberto Roversi, «Officina», che si pubblica a Bologna.

1957: *Le ceneri di Gramsci* vince il premio Viareggio.

1960: inizia col film *Accattone* la sua attività di regista. Nel corso degli anni Sessanta tiene una rubrica sul settimanale «Vie nuove», poi su «Tempo». Condirige con Alberto Moravia e Alberto Carocci la nuova serie di «Nuovi Argomenti».

1975: pubblica una raccolta di interventi polemici (*Scritti corsari*), la sceneggiatura di tre film (*Il padre selvaggio*) e, col titolo *La nuova gioventù,* le sue prime poesie della *Meglio gioventù* con una loro parziale seconda o nuova versione e interpretazione in friulano e in italiano. 2 novembre: è assassinato presso Fiumicino. Viene sepolto a Casarsa.

Si dica subito che quest'attitudine a investire forme diverse di espressione non nasceva in Pasolini da un'accettazione dei generi come istituti ma anzi dalla certezza, propria del decadentismo (e già stata di Pascoli e di D'Annunzio), che le forme dei generi fossero solo dei rituali culturali, forme appunto, stampi nei quali versare una materia vitale.

Questa abitudine a una disponibilità continua e quindi a un'ininterrotta contemplazione di se stesso hanno fatto ricordare, negativamente, D'Annunzio. Se ci si tiene a un livello cronistico, si può dire che Pasolini ha saputo, con una eccezionale capacità di semplificazione (che non ha escluso però e spesso anche una convulsa e monotona contraddittorietà), comprendere ed esprimere nella propria opera alcuni nessi storici fondamentali e farne il fondo oggettivo della recitazione perpetua del proprio vitalismo; o desiderio di distruzione, che è lo stesso. In un primo tempo è stato quello del passaggio dalle illusioni della Resistenza (o dall'illusione rivoluzionaria) all'abiezione restaurativa; in un secondo tempo, la caduta della società intera nella completa rinuncia alla tradizione e alla storia, la degenerazione del «popolo» nella società dei consumi.

Come per D'Annunzio quella che fu chiamata la dimensione della sensualità, per Pasolini la dilacerazione e la contemplazione affascinata della disseminazione del proprio corpo si ripete in qualunque momento. Il compianto per un passato che è autenticità e patria vera, questo tema tipico del decadentismo, è, ad esempio, attivo fin dalle sue prime poesie come *pathos* dell'infanzia e della morte precoce, della provincia perduta e nascosta (cui si contrappongono la coscienza, il sapere, e le «inique corti», la città sentita come peccato). Esso si rivolge, naturalmente, al dialetto o al rifacimento dei provenzali antichi e dei simbolisti francesi; poi, con i versi delle *Ceneri di Gramsci*, si fa compianto per la rivoluzione mancata, per la reazione trionfante, con la dichiarazione che «la nostra storia è finita» (1954), e poi nostalgica evocazione del «rosso straccio di speranza»; più oltre, sarà il lamento e il sarcasmo sul dialogare del mondo capitalistico, l'inutile ricerca dell'autenticità – sempre più inattuabile – nei sottoproletariati internazionali, il beffardo gioco con gli ultimi resti di istituzioni poetiche, il dilagare sempre più infrenabile del senso di morte, la ricerca della morte cui abbandonarsi.

È presente, sempre, in Pasolini, un'autentica passione ragionativa; ma si tratta di una passionalità nutrita delle «apparenze» della comunicazione razionale. Ne viene che egli

si propone quasi sempre di sfuggire all'odioso e tradizionale statuto della poesia lirica (e della sua irresponsabilità) ma, nello stesso tempo, mantiene sempre fermo il divario fra discorso poetico e non poetico. Non poche sue polemiche in versi, soprattutto nell'ultimo decennio, parevano affidare a un elemento simbolico (come l'allusione al «verso») una sorta di immunità dalla confutazione. La contestazione razionale non le sfiorava; se le tentavi, fuggivano nell'extraterritorialità lirica.

Il geniale critico, il polemista, il saggista, parevano rifugiarsi in una dialettica e in un gioco di autoironia tale da non poter essere seguito se non da chi avesse avuto, diciamo, il dono della fede. In questo senso, molta parte delle sue scritture degli ultimi anni dovranno essere interpretate come tremendi documenti di un esaurimento delle proprie ragioni di vita fatto coincidere con quello di tutta una nazione. Non si fa qui discorso della personalità del critico e dello studioso di letteratura dialettale e popolare, né del teorico attirato dalle formule dello strutturalismo, né dell'ideologo politico; se non per dire che quando si espresse (con la rivista «Officina») e fece centro sull'idea di opporsi alla tendenza novecentesca, che era stata di portare tutta la prosa al livello della poesia (per portare invece, come scrisse, tutta la poesia al livello della prosa), quel suo programma di poetica era dotato di scarsissima capacità di organizzare criticamente il passato e di muovere verso l'avvenire, anche perché non faceva che riportarsi a una linea già collaudata da un secolo di «discesa alla prosa», da Manzoni ai crepuscolari. Nonostante quanto egli venne scrivendo, per fulminee intuizioni, su Dante e su altri autori classici, gli mancò l'attitudine a intendere in modo non convenzionale i secoli e i nodi della cultura italiana. Un eccesso di confidenza nelle proprie informazioni ha nuociuto alla sua attività, soprattutto da quando il cinema lo costrinse a ripetersi e ad affrettarsi. Pasolini ha frequentemente ripetuto la propria «abiura» di questa o quella parte del proprio lavoro; ma in verità non ha mai mutato l'oscillazione dominante, il ritmo fondamentale del proprio essere, che lo portava a un'identificazione di Io (inteso come soggetto) e di Parola, dunque a un atteggiamento lirico diffuso ed espanso, che non trovava mai la resistenza, l'irriducibilità, di un oggetto.

I suoi momenti poetici più alti sembrano essere due. Il primo è quello del suo più floreale manierismo funerario: *La meglio gioventù* (Firenze 1954) e *L'usignolo della Chiesa Cattolica.* I temi sono quelli che porterà con sé fino alla fine: il *pathos* della separazione, l'intenerimento per un Friuli «cristiano», decorativo e perduto, la madre e la morte. Il primo libro (che nel titolo reca un'eco lugubre, da un canto alpino: «la meglio zoventù/ la va soto tera») comprende gran parte delle *Poesie a Casarsa* (1942), una *Suite furlana* (1944-49), un'appendice datata 1950-53, una sezione (*El testament Coràn*, 1947-52) di poesie direttamente legate agli eventi partigiani cui segue *I Colùs*, dal cognome della famiglia materna del poeta, che in forma di canzoni epico-liriche celebra eventi della terra friulana, da Campoformio a Caporetto. Il libro si chiude con tre poesie di pietà e speranza per la gioventù uscita dalla guerra civile e che ormai parte emigrante. Su tutto il libro è diffusa una vocalità delicata e straziante, quella del protagonista che vuol essere a un tempo il buon ragazzo contadino e il sapiente usufruttuario di tutti i secoli del Medioevo romanzo.

«Il tema del morto-vivo, di una scissione, esprime una contraddizione polare che non si media mai in un terzo» (Fortini). Infanzia-adolescenza-innocenza opposte a maturità-degradazione-morte, in queste poesie, già contengono quel tipo di autonegazione che si manifesterà un quarto di secolo più tardi alla vigilia della morte dell'autore:

I.

CIANTS DI UN MUÀRT [1944]

I

La nèif a cujèrs la Vignuta
e la roja selesta
a spiegla la Ciargna soreglada.
Jo i torni da l'ombrena
dai muàrs
vuei XIII Zenar MCMXLIV…
e i sint i frus a sigà.

II

Cui a vìvia enciamò

par la strada di San Zuàn
davòur di chej murs
pierdùs ta l'aria inglassada?
A bat na ciampana.
I soj muàrt.
III
O forma dal stali
cui cops blancs di nèif
e la paja cuntra il nul selèst,
murs di claps cujèrs
da li cianis secis…
O fil di lus
tal codolàt sot la tetoja…
IV
E jo i resti fòur
ta la nèif.
Drenti Stièfin
al governa li vacis,
drenti Stièfin
vif,
drenti Stièfin
al taja li cianis
tal soc,
drenti Stièfin
cialt e strac,
al taja li cianis,
drenti Stièfin, vif,
al pòin un zenoli tal fen!
V
Sint, Stièfin, sint,
zà sentenàrs di àins o zà un momènt
jo i eri in te.
Drenti, e no fòur,
pognèt tal zenoli
i sentevi il zenoli, i nasavi il fen.
Vuei i soj uculì.
Fòur, e no drenti,
i no sint il zenoli

né il cialt dal me cuàrp.
Vuei al era
un dì ch'i vevi di no essi!
VI
Diu,
al vièrs la puarta
al buta jù il massànc
al sbat i piès
al entra in ciasa stanc.
La nèif a lus
bessola sot il nul selèst.
VII
Diu,
al sbat la puarta
al si siera in ciasa.
O cuàrp di Stièfin
se i fatu là drenti? Un altri puc
di vita a è passàt.
I pol dilu parsè… che i jot vuèit
il stali, e il massànc parciera,
e il fen pestàt dal zenoli…
là che tu i no ti sos pì.
VIII
Diu,
cui ciàntia?
Na fantassìna bessola,
un momènt, e po' nuja.
La so vòus a resta ta la nèif
davòur li fereadis
dai ors stralumìs.
IX
E domàn si jodarà doma un fil di nèif
a slusignà pai rivaj.
Si jodaràn Versuta, Ciasarsa, San Zuan,
in ciaf dai ciamps vuèis,
in ciaf da li rojs selestis,
sot il soreli lizèir.
II.

CIANTS DI UN MUÀRT [1974]

I

Il soreli a indora Chia
cui so roris rosa,
e i Apenìns a san di sabia cialda.
Jo i soj un muàrt di cà
ch'al torna
vuei Sinq di Mars dal 1974
ta un dì di fiesta.

II

Tornà! Peràula
dai me timps, co l'omp
coma la siminsa
al veva bisugna dal so ciamp.
No bisugna mòvisi
par tornà.
Cui ch'al si mòuf, si mòuf par na strada dreta
e sensa fin.

III

Teatri sot il sèil
dulà cui ch'al entra
al dis li so peràulis e al sparìs,
e no coma 'na volta
ch'al entrava, al zeva fòur, al tornava entrà,
encia dopu muàrt!
La seconda forma dal timp a è sensa fin.

IV

Jo i resti fòur
tra i roris rosa;
drenti i òmis
a rineghin li vacis,
drenti i òmis
vifs,
drenti i òmis
a bandonin li cianis
tal soc,
drenti i òmis

nòufs e tris’c,
a bandonin li cianis,
drenti i òmis, vifs,
a volin zì e no tornà mai pì.
V
Contadìns di Chia!
Zà sentenàrs di àins o zà un moment,
jo i eri in vu.
Ma vuei che la ciera
a è bandunada dal timp,
vu i no sèis in me.
Qualchidùn
al sint un cialt tal so cuàrp
’na fuarsa tal zenoli…
Cui è sia?
I zòvins a son via
e vu i no parlàis.
VI
Chei ch’a van a Viterbo
o tal Apenìns dulà ch’a è sempri Estàt,
i vecius, a mi somèjn:
ma chei ch’a voltin li spalis,
Diu,
e a van viers n’altri lòuc…
VII
Diu,
a làssin la ciasa ai usièj,
a làssin il ciamp ai vièrs,
a làssin secià la vas’cia dal ledàn,
a làssin i cops
a la tampiesta,
a làssin a l’erba il codolàt,
e a van via
e là ch’a a erin
a no resta nencia il so silensi.
VIII
Coma il vis’ciu
qualchidùn a resta,

’na fruta cui me vuj,
un fantàt fuàrt e immusàt,
i sint li so vòus.
Ma cui ch’a resta
al è pì lontàn
di chei ch’a son zus.

IX

Il soreli al taja la val
plena di roris di un rosa di paradìs;
i doi pìssui fluns ch’a si riunìssin
in fond
a murmurèin coma spirs beàs.
Encia il vert dal vis’ciu cà e là
al è un vert di paradìs.

L’usignolo della Chiesa Cattolica è un libro di eccezionale attitudine mimetica. Vi si incontra il rifacimento dell’innografia cristiana, il *pastiche* di testi di Rimbaud e di Nouveau e (si è tentati di credere) di decadenti fiamminghi, alla Maeterlinck. Le tensioni nevrotiche vi sono esibite sfrenatamente e – come poi sarà sempre in Pasolini – inseguite ed eccitate. Quella tematica sembrerà tanto più legittima quanto meno si dovesse, in futuro, leggere Pasolini per quel che egli ha voluto essere, cioè il poeta «civile», quale intese essere a partire dal momento in cui lasciò Casarsa: risposta diretta, la sua, ad una società che lo respingeva. Pasolini pervenne allora dalle forme chiuse, dominanti nelle poesie dell’*Usignolo* (e che torneranno ancora nelle quindici poesie pubblicate postume e datate 1950-54), al verso sciolto dell’*Umile Italia.* Questa, che è una delle sue peggiori composizioni, anticipa molti sviluppi successivi, in particolare la «visione» storicogeografica dell’Italia che ritornerà in numerose composizioni successive. È una vera e propria crisi metrica: da cui escono i testi delle *Ceneri di Gramsci* e poi della *Religione del mio tempo.* Per quanto è delle *Ceneri di Gramsci*:

> C’è in Pasolini una fulminante capacità di intendere i caratteri regressivi di una condizione storica, aiutato in questo dal profondo *désir d’invariance* che è all’origine della sua angoscia. A differenza di tanti poeti e letterati italiani, non solo egli non nega la cronaca e gli eventi ma vi si immerge per trarne figurazioni di rimpianto per possibilità scomparse e insieme – per antitesi – di

> soverchiante vitalità e dunque di possibile mutamento. […] C'è nelle sue poesie delle *Ceneri* anche un giudizio storico-politico sul presente italiano, una sorta di scommessa: la società italiana (l'uomo?) non solo si è fermata ma si solidifica in strati, in caste incomunicabili. La Chiesa non è perduta di vista. […] I poemetti sono altrettante situazioni, epico-liriche, di *racconto*, di una narrazione che si contorce sotto la griglia delle false terzine. […] Tutto il poeticismo deteriore, tutto il lirismo della cattiva prosa è ridotto a materia prima. Il proposito di una autenticità attraverso l'inautentico, di una purezza attraverso la corruzione […] è la formula morale più cara a Pasolini. È sbagliato rimproverargli di scrivere degli «articoli» in versi: perché il resultato poetico cui egli tende si pone al livello ora della composizione nel suo complesso, come organismo epico-lirico, ora del particolare espressivo dell'immagine o del verso, ma fra questi due estremi è necessario stia tutta una mole di incomposta materia, di banalità, di «prosa». La «inclinazione» poetica, la *vis* poetica, non vuole affatto pervadere di sé l'architettura dei ragionamenti; ma si affida tutta o alla soggettività esasperata della aggettivazione o all'«oggetto» concluso, il grosso impasto magmatico del poemetto (F. Fortini, *Saggi italiani*, Bari 1974, pp. 127-8).

Pasolini, mentre rifiutava la poesia novecentesca ed ermetica, trovava nella prosa d'arte del periodo 1910-40, e in particolare nel raffinato montaggio linguistico di uno scrittore come Roberto Longhi, una sorta di materia lessicale da organizzare nelle terzine dei poemetti. Riportando qui una parte del *Pianto della scavatrice* intendiamo proporre non appena uno dei maggiori risultati della sua poesia ma soprattutto un testo in cui si ritrovano i «luoghi» di questo poeta: la struttura narrativo-memorialistica; le situazioni del ritorno notturno a casa, del sonno e del risveglio; il doppio recupero della memoria, quello dell'iniziazione romana (i «giorni di Rebibbia») e quello del sogno dell'Italia arcaica e agreste; l'opposizione passato-presente-futuro; l'autoerotismo collegato con gli avvenimenti storico-politici; l'inevitabilità dell'imborghesimento attraverso la speculazione edilizia. La sceneggiatura del poemetto, con le sue indicazioni da «colonna sonora», rivela come, al di là del modello pascoliano, Pasolini abbia guardato non solo a taluni esempi dell'Ottocento francese (le poesie parigine di Baudelaire ma anche l'Hugo delle *Contemplations* e Vigny) ma, più probabilmente, a taluni inglesi come Wordsworth (1770-1850) (dalla cui ode *Sulle notificazioni d'immortalità* egli cita nel poemetto *Le ceneri di Gramsci*).

III.

IL PIANTO DELLA SCAVATRICE

I

Solo l’amare, solo il conoscere
conta, non l’aver amato,
non l’aver conosciuto. Dà angoscia
il vivere di un consumato
amore. L’anima non cresce più.
Ecco nel calore incantato
della notte che piena quaggiù
tra le curve del fiume e le sopite
visioni della città sparsa di luci,
echeggia ancora di mille vite,
disamore, mistero, e miseria
dei sensi, mi rendono nemiche
le forme del mondo, che fino a ieri
erano la mia ragione d’esistere.
Annoiato, stanco, rincaso, per neri
piazzali di mercati, tristi
strade intorno al porto fluviale,
tra le baracche e i magazzini misti
agli ultimi prati. Lì mortale
è il silenzio: ma giù, a viale Marconi,
alla stazione di Trastevere, appare
ancora dolce la sera. Ai loro rioni,
alle loro borgate, tornano su motori
leggeri – in tuta o coi calzoni
di lavoro, ma spinti da un festivo ardore
i giovani, coi compagni sui sellini,
ridenti, sporchi. Gli ultimi avventori
chiacchierano in piedi con voci
alte nella notte, qua e là, ai tavolini
dei locali ancora lucenti e semivuoti.
Stupenda e misera città,
che m’hai insegnato ciò che allegri e feroci
gli uomini imparano bambini,
le piccole cose in cui la grandezza
della vita in pace si scopre, come
andare duri e pronti nella ressa
delle strade, rivolgersi a un altro uomo

senza tremare, non vergognarsi
di guardare il denaro contato
con pigre dita dal fattorino
che suda contro le facciate in corsa
in un colore eterno d'estate;
a difendermi, a offendere, ad avere
il mondo davanti agli occhi e non
soltanto in cuore, a capire
che pochi conoscono le passioni
in cui io sono vissuto: che non mi sono fraterni, eppure sono
fratelli proprio nell'avere
passioni di uomini
che allegri, inconsci, interi
vivono di esperienze
ignote a me. Stupenda e misera
città che mi hai fatto fare
esperienza di quella vita
ignota: fino a farmi scoprire
ciò che, in ognuno, era il mondo.
Una luna morente nel silenzio,
che di lei vive, sbianca tra violenti
ardori, che miseramente sulla terra
muta di vita, coi bei viali, le vecchie
viuzze, senza dar luce abbagliano
e, in tutto il mondo, le riflette
lassù, un po' di calda nuvolaglia.
È la notte più bella dell'estate.
Trastevere, in un odore di paglia
di vecchie stalle, di svuotate
osterie, non dorme ancora.
Gli angoli bui, le pareti placide
risuonano d'incantati rumori.
Uomini e ragazzi se ne tornano a casa
– sotto festoni di luci ormai sole –
verso i loro vicoli, che intasano
buio e immondizia, con quel passo blando
da cui più l'anima era invasa
quando veramente amavo, quando

veramente volevo capire.
E, come allora, scompaiono cantando.
[…]

III

E ora rincaso, ricco di quegli anni
così nuovi che non avrei mai pensato
di saperli vecchi in un'anima
a essi lontana, come a ogni passato.
Salgo i viali del Gianicolo, fermo
da un bivio liberty, a un largo alberato,
a un troncone di mura – ormai al termine
della città sull'ondulata pianura
che si apre sul mare. E mi rigermina
nell'anima – inerte e scura
come la notte abbandonata al profumo –
una semenza ormai troppo matura
per dare ancora frutto, nel cumulo
di una vita tornata stanca e acerba…
Ecco Villa Pamphili, e nel lume
che tranquillo riverbera
sui nuovi muri, la via dove abito.
Presso la mia casa, su un'erba
ridotta a un'oscura bava,
una traccia sulle voragini scavate
di fresco, nel tufo – caduta ogni rabbia
di distruzione – rampa contro radi palazzi
e pezzi di cielo, inanimata,
una scavatrice…
Che pena m'invade, davanti a questi attrezzi
supini, sparsi qua e là nel fango,
davanti a questo canovaccio rosso
che pende a un cavalletto, nell'angolo
dove la notte sembra più triste?
Perché, a questa spenta tinta di sangue,
la mia coscienza così ciecamente resiste,
si nasconde, quasi per un ossesso
rimorso che tutta, nel fondo, la contrista?
Perché dentro in me è lo stesso senso

di giornate per sempre inadempite
che è nel morto firmamento
in cui sbianca questa scavatrice?
Mi spoglio in una delle mille stanze
dove a via Fonteiana si dorme.
Su tutto puoi scavare, tempo: speranze
passioni. Ma non su queste forme
pure della vita… Si riduce
ad esse l'uomo, quando colme
siano esperienza e fiducia
nel mondo… Ah, giorni di Rebibbia,
che io credevo persi in una luce
di necessità, e che ora so così liberi!
Insieme al cuore, allora, pei difficili
casi che ne avevano sperduto
il corso verso un destino umano,
guadagnando in ardore la chiarezza
negata, e in ingenuità
il negato equilibrio – alla chiarezza
all'equilibrio giungeva anche,
in quei giorni, la mente. E il cieco
rimpianto, segno di ogni mia
lotta col mondo, respingevano, ecco,
adulte benché inesperte ideologie…
Si faceva, il mondo, soggetto
non più di mistero ma di storia.
Si moltiplicava per mille la gioia
del conoscerlo – come
ogni uomo, umilmente, conosce.
Marx o Gobetti, Gramsci o Croce,
furono vivi nelle vive esperienze.
Mutò la materia di un decennio d'oscura
vocazione, se mi spesi a far chiaro ciò
che più pareva essere ideale figura
a una ideale generazione;
in ogni pagina, in ogni riga
che scrivevo, nell'esilio di Rebibbia,
c'era quel fervore, quella presunzione,

quella gratitudine. Nuovo
nella mia nuova condizione
di vecchio lavoro e di vecchia miseria,
i pochi amici che venivano
da me, nelle mattine o nelle sere
dimenticate sul Penitenziario,
mi videro dentro una luce viva:
mite, violento rivoluzionario
nel cuore e nella lingua. Un uomo fioriva.
[…]

V

Un po' di pace basta a rivelare
dentro il cuore l'angoscia,
limpida, come il fondo del mare
in un giorno di sole. Ne riconosci,
senza provarlo, il male
lì, nel tuo letto, petto, coscie
piedi abbandonati, quale
un crocifisso – o quale Noè
ubriaco, che sogna, ingenuamente ignaro
dell'allegria dei figli, che
su lui, i forti, i puri, si divertono…
il giorno è ormai su di te,
nella stanza come un leone dormente.
Per quali strade il cuore
si trova pieno, perfetto anche in questa
mescolanza di beatitudine e dolore?
Un po' di pace… E in te ridesta
è la guerra, è Dio. Si distendono
appena le passioni, si chiude la fresca
ferita appena, che già tu spendi
l'anima, che pareva tutta spesa,
in azioni di sogno che non rendono
niente… Ecco, se acceso
alla speranza – che, vecchio leone
puzzolente di vodka, dall'offesa
sua Russia giura Krusciov al mondo –
ecco che tu ti accorgi che sogni.

Sembra bruciare nel felice agosto
di pace, ogni tua passione, ogni
tuo interiore tormento,
ogni tua ingenua vergogna
di non essere – nel sentimento –
al punto in cui il mondo si rinnova.
Anzi, quel nuovo soffio di vento
ti ricaccia indietro, dove
ogni vento cade: e lì, tumore
che si ricrea, ritrovi
il vecchio crogiolo d'amore,
il senso, lo spavento, la gioia.
E proprio in quel sopore
è la luce… in quella incoscienza
d'infante, d'animale o ingenuo libertino
è la purezza… i più eroici
furori in quella fuga, il più divino
sentimento in quel basso atto umano
consumato nel sonno mattutino.

VI

Nella vampa abbandonata
del sole mattutino – che riarde,
ormai, radendo i cantieri, sugli infissi
riscaldati – disperate
vibrazioni raschiano il silenzio
che perdutamente sa di vecchio latte,
di piazzette vuote, d'innocenza.
Già almeno dalle sette, quel vibrare
cresce col sole. Povera presenza
d'una dozzina d'anziani operai,
con gli stracci e le canottiere arsi
dal sudore, le cui voci rare,
le cui lotte contro gli sparsi
blocchi di fango, le colate di terra,
sembrano in quel tremito disfarsi.
Ma tra gli scoppi testardi della
benna, che cieca sembra, cieca
sgretola, cieca afferra,

quasi non avesse meta,
un urlo improvviso, umano,
nasce, e a tratti si ripete,
così pazzo di dolore, che, umano,
subito non sembra più, e ridiventa
morto stridore. Poi, piano,
rinasce, nella luce violenta,
tra i palazzi accecati, nuovo, uguale,
urlo che solo chi è morente,
nell'ultimo istante, può gettare
in questo sole che crudele ancora splende
già addolcito da un po' d'aria di mare…
A gridare è, straziata
da mesi e anni di mattutini
sudori – accompagnata
dal muto stuolo dei suoi scalpellini,
la vecchia scavatrice: ma, insieme, il fresco
sterro sconvolto, o, nel breve confine
dell'orizzonte novecentesco,
tutto il quartiere… È la città,
sprofondata in un chiarore di festa,
– è il mondo. Piange ciò che ha
fine e ricomincia. Ciò che era
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa
cortile, bianco come cera,
chiuso in un decoro ch'è rancore;
ciò che era quasi una vecchia fiera
di freschi intonachi sghembi al sole,
e si fa nuovo isolato, brulicante
in un ordine ch'è spento dolore.
Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante
di ferirci: è qui, che brucia
in ogni nostro atto quotidiano,
angoscia anche nella fiducia
che ci dà vita, nell'impeto gobettiano
verso questi operai, che muti innalzano,

nel rione dell'altro fronte umano,
il loro rosso straccio di speranza.

La religione del mio tempo, la cui composizione va riportata alla seconda metà degli anni Cinquanta, organizza i versi in lasse, in distici rimati o in epigrammi classicheggianti; con l'ultima parte, con le canzoni *Al sole, Frammento alla morte, La rabbia, Il glicine* – fra le sue pagine più dure – si conclude il decennio poetico di Pasolini. Una seconda e più violenta crisi di contenuti, apertamente dichiarata («arido furore […]»; «Africa! unica mia/ alternativa! […]»), si prolunga fin verso il 1963 («è passato il tuo tempo di poeta […]»; «gli anni Cinquanta sono finiti nel mondo») quando le tracce della metrica precedente si dissolvono (anche se si danno ancora ricorrenze e ritorni), fino all'autoironia e allo scherno, nei testi dell'ultimo volume (*Trasumanar e organizzar*, 1971). Al passaggio dalle speranze resistenziali alla guerra fredda Pasolini aveva reagito con la drammatizzazione «civile» dei propri conflitti psicologici; dieci anni dopo, di fronte a ben più radicale e cosmico mutamento, quello che il neocapitalismo e l'imperialismo hanno indotto a livello mondiale, egli ha tentato senza riuscirvi, se non per isolati balzi geniali, di ripetere quella sua volontà di presenza-parola. Ma alcuni esiti straordinari sono invece nell'ultimo testo (*La nuova gioventù*), libro atroce di un morto vivente.

È probabile che il tempo abbia già impreso a sfoltire l'opera di Pasolini. Né qui si è voluto discorrere della sua narrativa più nota, che ci sembra di affannoso respiro; mentre alcune pagine di fierissima compattezza stilistica, poemi in prosa, più intensi, spesso, di quelli delle raccolte di versi, si leggono in *Alì dagli occhi azzurri*; dove si avverte l'incontro di Pasolini con l'onirismo «infame» di uno scrittore come Jean Genet. Ma la sua opera che, in un suo senso, è mostruosa, ossia obbediente a uno dei precetti di Rimbaud («bisogna farsi un'anima mostruosa», 1870), in un altro senso si richiama perfettamente al passaggio fra manierismo e barocco. Là dove quasi tutti i poeti suoi contemporanei o immediati predecessori si mantenevano una via d'uscita, una via di salvezza mediante il riserbo, il silenzio o la cosiddetta «decenza» di cui Montale

aveva parlato, egli aveva avvertito la necessità morale dell'indecenza, del «testimoniare lo scandalo», del trionfo dell'indegnità e dell'eccesso. Alla sua morte alcuni autori e critici della nuova avanguardia, invecchiata, che già lo avevano combattuto in vita, hanno scritto o detto che con lui era morto l'ultimo rappresentante dell'equivoca simbiosi di vita e di opera. Certo. Ma perché quella convivenza, tardoromantica e decadente, non si dia più, troppe cose devono scomparire nella struttura sociale e nell'organizzazione culturale; fra cui la stessa possibilità di una letteratura «d'avanguardia». In attesa, anche chi, per coerenza a una propria idea di poesia e di rivoluzione, credette di dover opporre alla disperata voracità e genialità di Pasolini una maschera di insensibilità filistea, onora quella sua fulminea parabola autodistruttiva e disprezza la prudente amministrazione di sé, che è stata di tanti suoi critici.

9. *Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Giovanni Giudici, Nelo Risi.*

Francesco Leonetti (Cosenza 1924), poeta e narratore, ha scritto nei versi della *Cantica* una storia intellettuale di distacco e ironia da una materia intenzionalmente provinciale e dimessa. Il suo modo di reagire al gusto del suo tempo è stata l'assunzione di modi desueti, quelli del decoro intellettuale dell'età carducciana di fine secolo. Un eguale ritmo di amarezza, letteraria, appassionata e cavillosa, batte su vicende domestiche e costumi civili. Leonetti ha il dono dello scatto lessicale, una forte capacità di dissonanze.

Negli anni Sessanta, dopo varie esperienze intellettuali, Leonetti si è impegnato come militante nelle formazioni politiche della «nuova sinistra»; e quello che era stato distacco intellettuale si è trasformato in lui in un intenzionale effetto di straniamento, perché il lettore veda col massimo possibile di chiarezza la propria situazione storica e sociale. Un «poema» che Leonetti ha scritto nel 1970, adattando un racconto dello scrittore cinese Lu Hsun, narra in una lunga serie di versicoli concitati un episodio stradale, quello d'una donnetta caduta per terra perché sfiorata dal tassì che reca lo scrittore a un incontro importante: la donna è soccorsa dall'autista. Non si è fatta nulla ma: «vittima/ del suo male di vivere/ fingeva la

donna,/ proiettava/ la meridionale astuzia/ sullo spirito di figlio/ del conducente confuso […]». L'ultima parte di questo testo si organizza in una tensione immaginativa, razionale e patetica che non ha, se non in Pasolini, molti altri esempi nei nostri anni:

> Ma il conducente meridionale
> insieme a lei
> sopravvivente, che l'abbracciava
> a sostegno sul marciapiede
> fra i palazzi della città pallida,
> cresceva ai miei sguardi
> grande, acceso, naturale
> come un gigante.
> E non mi ero ancora drogato,
> contraddetto,
> né mi ero rintracciato
> come un adolescente adulto,
> combattente,
> pratico della condizione
> del disoccupato, ma duro.
> Intellettuale, scrittore,
> intransigente e verbale,
> stavo a guardare la mole
> di realtà visionaria
> che si levava davanti, sognavo
> il baluardo popolare
> degli anni successivi delle rivolte,
> l'individuo giusto moltiplicato,
> la massa urtante…
> Nell'involucro parevo
> confezionato ad essere così,
> un sottile interlocutore
> che udire non si può,
> che non importa udire;
> il sangue mi mancava,
> ero bianco, ero stanco,
> proiettavo il mio fumo per ore…
> A-piedi-scalzi

il guidatore salvava
l’altro umano
sfiorato dalla violenza normale
costituita e continua
della gente-denaro
che-cammina…
Col mio cappotto povero
sulla gloria interiore
e l’attenzione capace
di ogni discorso civile,
avevo un ambiguo respiro…
Mi strappai, lo rincorsi
alla porta d’ambulatorio;
mi scostò, senza interesse,
distante alle proposte.
Poi camminavo svuotato
senza osare pensare:
non arrivando, allora,
al mio disagio…
Come è più limpido
il ricordo filtrato!
come mi riscatto
in ritardo, narrando!
Ma non rammento
gli affari di Stato,
non rammento neppure
gli autori che ho letti,
la lingua di Leopardi
o quella dei decadenti.
Scrivo di atti che parlano
un altro stile di vita,
proletario, profondo,
che mi ha smentito,
incoraggiato, quando io sentivo
il mondo originale diverso
come fosse solo nel fondo,
nell’occhio d’un emigrato.

Roberto Roversi ebbe formazione analoga a quella di Pasolini e Leonetti e con loro redasse e diresse «Officina»; più tardi, da solo, «Rendiconti». Autore di romanzi, saggista, la sua figura più definita mi pare quella di poeta. Cominciò fin dal 1949, con versi che delineavano una sorta di autoritratto fantastico, di ex-giacobino che dopo Waterloo o Campoformio (*Dopo Campoformio* è il titolo del suo primo libro di versi) cova disprezzo e bile, confinato in una cittadina dello «stato della Chiesa» (questo è il titolo di una parte del libro) osservando da quella la trasformazione del mondo contadino e la corruzione cittadina. Due insomma i «Risorgimenti» traditi: quello dei carbonari, dei mazziniani o di Pisacane; e quello dei partigiani.

Il personaggio tipico è un vecchio crudo e indomito, indurito in un ideale virile, roso da rancori, violenze, nostalgie, nel fuoco di un'immaginazione tormentosa, seguito sempre da un gesto di rottura, di sprezzo. A livello lessicale, hai la scelta di modi individualizzanti e nobili, con bruschi inserti popolareschi e plebei; a livello sintattico, il cozzo di modi aulico-esornativi e di modi asindetici. Viva l'energia sintattica: nei secchi passaggi tra effige e commento, nelle frane dei tempi verbali. Valga per ogni altro esempio il frammento su Corbari nel *Tedesco imperatore*:

I.

[NELLE LURIDE STALLE DI ROMAGNA]

Nelle luride stalle di Romagna
il nome è bisbigliato, una candela
brucia intanto le foglie del dolore.
Trasformato in vecchietto questuò
sul sagrato, ridendo
al nemico in agguato
e lo infuriò, poi,
terribilmente vivo.
Era un ragazzo dall'ala lucente.
Solo, o con pochi, rapidi disfarono
il nemico sul ponte,
prima con scherno poi con rabbia e fuoco:
liberi nell'arena

lo colpirono alla fronte.
Per lui era viva la Romagna.
Questo giuoco di morte e vino
iniziò sui tavoli della sua terra,
calpestata da chiodi e da giovani fosse;
era lui il pellegrino
che guarda la divisa del nemico
nera contro la torre del Comune
e lento vuota un bicchiere di vino.
Per prati e campi verso Modigliana
intorno è tutto un cimitero.
Gli uomini sono sepolti nella spagna.
Passano i tedeschi nelle Langhe,
strisciano i piedi sull'asfalto.
Stridono ruote, battono i fucili
contro gli elmetti vuoti, per la strada
di campagna, dinanzi all'osteria
sporca di mosche, ancora insanguinata
per la morte di una donna fulminata
con bicicletta e pane
accartocciato, l'insalata, il sale,
da un colpo di pistola.
Un cavallo al galoppo, ombre, voci
correnti lungo l'argine, per le sponde
mescolate di fango e erba nuova.
Poi al mattino le Langhe sono azzurre
nell'abbraccio delle Alpi deserte.
Carri armati posano
sotto gli alberi, i negri
ridono, stendono le mani,
la gente nelle vie,
tutte le finestre al sole.
Giorno sacro d'aprile. Alti vocianti
feroci uomini nuovi.
«È finita la guerra», questo
il popolo grida; gli anni si frantumano,
un mondo nuovo affiora ribollendo
dalla schiuma aspra del dolore.

La piazza di calce, bianca nell'aria d'aprile,
tacque; un uomo apparve sul palco,
parlò poche parole aprendo
la nuova storia.

Il pessimismo di Roversi – e meglio le sue negazioni cui succedono immediate affermazioni, e rilanci – assunse, in anticipo sulla contestazione studentesca del 1968, anche la forma di un rifiuto della tradizionale comunicazione e stampa; le *Descrizioni in atto* comparvero in ciclostilato; e, non senza eleganza, in poche copie. L'esperienza coeva della «nuova avanguardia» non vi era del tutto respinta: in quelle «descrizioni» (ognuna delle quali è un poemetto centrato su di un elemento cronistico, con ricorrenti inserti di frammenti informativi) c'è un piano didascalico-ragionativo che qualche volta imita il dialogo, qualche altra è assertivo e aforistico; e ce n'è un altro che evoca immagini naturali o comunque elementi figurativi. I primi e i secondi piani si avvicendano, apparentemente come in Pasolini; in realtà in modi e con risultati assai diversi: perché in Roversi c'è una mimesi del parlato e una volontà di connessione e di movimento trasversale, che è di dichiarata ascendenza espressionista e vociana. Si veda questa sequenza che sembra volersi porre, come un «vent'anni dopo» inorridito, a confronto con la sequenza «resistenziale» che abbiamo sopra citato:

II.

[LA DISPUTA SI FA ARCAICA…]

[…] la disputa si fa arcaica
e tutti noi (il giro del dito è ampio)
degradiamo nella mistificazione.
Accendere una sigaretta.
Sono anni bui o sono anni nuovi?
Per la verità credo che il buio
sia il buio arcigno tetro gelido perfetto
che sia una luce nuova.
Ieri in via Andegari scura e stretta, raffinata via che conduce a
una foresta di simboli scalcagnati la moglie incontro incontrai ho
incontrato di un compagno fucilato.
Stormiscono le foglie della memoria.

Con una testa di capelli rossi, in quelle case sporche di fango o
dell'ottusa avidità borghese la spalla modulata dolcemente suonava.
La sua giovinezza (incantava) ancora.
L'ora del giorno, incerta un poco colma
o piuttosto il luogo distaccato dai rimorsi, in una incerta
ombra, distaccata dalla buriana ossessiva,
la giuliva felice voce di addio ciao
o R. che (un attimo)… dimenticato, al mio cuore…
Si possono dimenticare i morti per sempre.
Leggeri andavamo a braccio
i suoi capelli di fiamma disse sono sposata ho due figli
neppure un ritratto più, mi puoi capire
una gran voglia di vivere
questa città fa impazzire.
La provincia fa morire.
A notte ancora nella sua casa, fra i figli e il marito
nella casa a mezz'aria
sui rami di un albero fortunato di cristallo, verde.
Baciò me sulla bocca
perfida, e dolcemente, vicino alla porta.
Tutto scomparso, assopito, scancellato, annegato,
visi di uomini trapassati sbiancavano in polvere
non era vero più niente.

Giovanni Giudici (La Spezia 1924) nei suoi primi libri ha organizzato una propria originaria tematica intimistica, crepuscolare o pseudomontaliana, per creare un personaggio autoironico dove residuano e si agitano, fra amarezza e impotenza, elementi cattolici, ribellismi anarcoidi e socialistici, cadenze populiste. Capace di effusione e respiro narrativo, Giudici gioca su forme del passato (quelle che egli ebbe a chiamare le «forme logore») con una bravura molto attiva, un senso dell'oggetto, dei personaggi e della realtà quotidiana quasi unico fra i poeti di oggi e che ha potuto identificarlo, per un tempo, come un minore trecentista urbano. Il personaggio che presentò col suo primo libro (*La vita in versi*, 1965) era sgradevole e vero, patetico ma quasi mai convenzionale, appoggiato all'uso di un'accurata sbadataggine metrica, fra canzonetta e falso inno. Giudici è

l'unico che abbia avuto il coraggio di riprendere il discorso poetico, deliberatamente, dove Gozzano lo aveva lasciato. Il suo intenzionale cattivo gusto ne ha fatto il lucido testimone di una situazione di classe. Per poter sopravvivere tra le macchine ideologico-politiche ha sempre lasciato aperto l'usciolo a un suo cattolico orto o paradiso. Tuttavia le più recenti raccolte intendono abbandonare quasi del tutto la figura che abbiamo ricordata. L'ironia è diventata sarcasmo, le allusioni culturali si moltiplicano, le forme si complicano, nasce l'ambizione di un'epica tanghera dove Orlando e Margutte conversino, anzi parlino una medesima lingua. Gusto di infimo e sublime, di amori reali e onirici; e la ripresa, su più di un registro, del tema della propria educazione cattolica e della famiglia. Attingendo con intelligenza alla sperimentazione linguistica circostante, Giudici ha figurato, dopo quello del «colletto bianco» negli anni del cosiddetto «miracolo economico», il personaggio-massa del nuovo «ceto ideologico», nodo di buona e cattiva coscienza, di coraggio e di vigliaccheria, di progresso senza avventure ma non senza rimorsi; ma ha saputo anche progredire sul proprio stesso modello. Come ha scritto F.Bandini, «al di là della scrittura si avverte il valore comunicativo che il poeta vorrebbe affidato all'intonazione, al gesto […] Giudici […] non inventa se stesso ma un personaggio oggettivo […] al quale saranno concessi i registri "lirici" che solitamente il poeta si nega, o smonta e rimonta per renderli irriconoscibili. […] In Giudici […] lo spaesamento è ottenuto con l'impatto tra calchi e tic stilistici che alludono a strutture poetiche solenni e un linguaggio che non perde i suoi caratteri di funzionale mediocrità e prosasticità, tanto più se talvolta vedremo questo linguaggio impennarsi per designare vaghe entità metafisiche quasi stralunato tra il tragico e il comico» (introduzione a *Poesie scelte*, Milano 1975, pp. 16-7).

Poeta del «compromesso storico», se con questo termine non si intende solo una formula politica ma la formula, appunto, storica, di una simbiosi, o commensalismo, di progressismo democratico e di cattolico senso della colpa originale, Giudici non è un neocrepuscolare nel senso storico della parola perché si apparenta semmai a quella larga area dell'Ottocento che comincia con i romantici e finisce con i

decadenti, non solo italiani. C'è in lui più Heine, vogliamo dire, di quanto l'autore medesimo non voglia concedersi.

I versi che Nelo Risi ha pubblicati lungo tre decenni (1945-75) sono fra gli esempi migliori della nostra poesia che uscì dallo specchio di vera spiritualità dell'ultimo simbolismo ed ermetismo per dire senza «canto» una partecipazione (e un riserbo) nei confronti della vicenda storica, cioè senza affidarsi al suono rauco del populismo o all'oltranza esistenzialistica. Risi ha portato in sé tutta la lezione di «decenza» che era stata di Montale, di Solmi e di Sereni; e in questo senso, che è di educazione letteraria, non fu solo, nel periodo 1945-65, ché alcuni altri, sdegnando le vie più battute, rimasero nella penombra; ma certo gliene venne di essere poco considerato dall'opinione. Ha avuto una sua ostinata volontà di costruire risultati di poesia a forza di frammenti prosastici e magari di ricordi d'infanzia; ma senza mai concedersi a tenerezza o ironia crepuscolare. E c'è nella sua opera una progressione costante: l'ultimo libro di versi è pervenuto a raccogliere tutti gli aspetti del suo discorso civile – quello sarcastico, quello memoriale e quello dei cauti affetti – in modo che non sia possibile al lettore isolare un verso e nemmeno una singola composizione perché sono le lunghe sequenze, con i loro toni precisi, calmi, «laici», quelle che definiscono elementi autobiografici (ma soprattutto storici) del passato e del presente, buona lezione per l'avvenire.

Senza comprendere Risi non si valuta bene la tendenza «lombarda» degli ultimi vent'anni, negazione sistematica bensì di qualsiasi eloquenza ma che anche rifiuta la dimensione tragica o la lascia intravvedere, come nulla fosse accaduto, solo dopo l'ultima parola.

I. Cesare Pavese, *Lo steddazzu*, da *Lavorare stanca*, Torino 1943[2], pp. 156-7.

Questa composizione è l'ultima della raccolta, nell'edizione aumentata, pubblicata nove anni dopo la prima, che è del 1934. «Definito *Lavorare stanca* come l'avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città, ma vi trova la solitudine e vi rimedia col sesso e la passione che servono soltanto a sradicarlo e gettarlo lontano da campagna e città, in una più tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza» (sono parole di Pavese del 1940), *Lo steddazzu* – che è dell'inverno 1935-36 – si rifà, come altre poesie aggiunte all'edizione del 1934, a un'altra solitudine, quella del confino in Calabria; composte, scrive ancora Pavese, «forse proprio per sfuggire alla noia».

C’è nei tuoi grandi occhi di ebrea/ Come una luce che mi consuma;/ Non sei bella ma nei tuoi occhi/ Io mi vergogno di aver guardato.// Per ogni vizio mio tu mi doni/ Tutta la grazia del tuo buon cuore,/ Alle mie voglie tu rispondi/ Come le voglie mie fossero amore.// Sei tu una serva, nient’altro, oppure/ È di una santa questa devozione?/ Io mi credevo un uomo libero/ E sento nascere in me il padrone.// Vero è forse che in tutti i santi/ C’è un poco dell’anima del servitore;/ Ma forse, proprio per questo, i santi/ Non si concedono amore nel mondo.// Non cantano insieme con donne e figli,/ Intorno ai fuochi, «Il pane! Il vino!»./ Quando muore l’anno, nei miei paesi,/ Si prega un altro anno al destino.// Secondo il fumo che va col vento,/ Cominciano i vecchi a profetizzare…/ «O scarso o grande che sia il raccolto,/ Sperare è tutto e lavorare».// Così io vivo giorno per giorno/ come un allegro agricoltore./ Voglio distrarmi, guardarmi intorno,/ Porre una convenzione tra me e il Signore…// Ma nei tuoi grandi occhi di ebrea/ C’è una luce che non perdona;/ Tu sei una santa e nei tuoi occhi/ Non voglio più credere di aver guardato.

I. Giacomo Noventa, da *Versi e poesie*, Milano 1975, pp. 64-5.

17-24: *No’ i canta…laoràr*: si allude a una tradizione popolare del Veneto. La notte dell’ultimo dell’anno si accendono falò nella campagna e ci si rende visite festose d’uno in altro cascinale. La formula d’augurio è, appunto, «Il pane! Il vino!»; e dalla direzione del fumo dei falò si traggono auspici per l’annata agricola. 25-28: *Cussì…Signor*: «Io vivo così, come quei contadini, voglio sapermi distrarre (anche da quei tuoi occhi che mi consumano con la loro luce), guardarmi intorno, e fra me e il Signore mettere una convenuta distanza». *Méter un voto* è uno dei rari modi strettamente dialettali in Noventa. Il *voto* è la promessa e l’impegno; ma «mettere un voto» è stabilire un accordo, stipulare un patto come hanno saputo fare i contadini, nella loro tradizione cattolica. Gli occhi della *santa,* invece, con il loro doppio richiamo a una condizione di vittime e alla tragicità del mondo moderno (che allontana da sé l’arcaico mondo agrario evocato nel cuore della poesia), rendono impossibile quell’accomodamento tradizionale che pure è evocato con rimpianto.

Scrive G. Debenedetti per questa che è certo una delle più ferme pagine di poesia del nostro Novecento (e che è stata composta, probabilmente in Germania, fra il 1931 e il 1932): «[…] l’amore è sofferto nei suoi dubbi, nelle sue ambiguità, dove troviamo quella variante dell’amore che è l’amicizia affettuosa e sensuale. E il sospetto che in chi la subisce e la ricambia come se fosse vero e pieno amore, la devozione sia insieme abnegazione e servilismo, che crea in chi impone un simile rapporto una specie di sopraffazione dispotica. E quindi un senso segreto di colpevolezza, un autoaccusarsi senza avere il coraggio di distaccarsi dalla lusinghiera, consolante offerta. […] A rendere ancora più acuta, dolorosamente lucida questa […] distruzione dell’amore, per così dire tradizionale e univoco, per dar luogo alla ricostruzione di un più differenziato e tormentoso amore, Noventa specifica che la donna a cui volge il suo vasto, accorato e lucido madrigale è un’ebrea […] discendente di molte generazioni dolorosamente costrette all’abitudine di non condividere, col mondo in cui vivevano, la pienezza dei diritti […]». Ed è forse utile aggiungere che la ricchezza di questa poesia viene anche dall’inserzione della scena agreste (*ne’ me paesi*). Essa richiama, per contrasto, un universo agrario e dunque radicato, che fa sentire più acuta la condizione dell’ebrea, ma anche un universo di subordinati, di «servi» davanti ai quali il poeta, figlio di proprietari di campagna, come davanti all’ebrea, credeva di essere *un òmo libero* ma non può non aver sentito nascere in sé *el paron.*

Chi avesse l’avventura, sulla terra, in riva al mare,/ Che ha avuto il conte Arnaldo, la mattina di san Giovanni!// Andava con un suo falco, come al solito, a cacciare;/ Ma il suo falco svola via e non vuole più tornare.// Spunta invece una barchetta,

dietro i limiti del mare./ Chi l'ha veduta una volta non può dimenticarla.// Le sue vele sono

II. Giacomo Noventa, da *Versi e poesie* cit., pp. 29-30.

Questa ballata è adattamento di una del *Romancero castillano*, famosa raccolta di testi della letteratura medievale spagnola, che tanta importanza ebbe per le altre letterature europee nell'età romantica. Ma Noventa non manca di implicare il suo e nostro tempo. I due ultimi versi infatti – che non sono nell'originale spagnolo – introducono alcunché di profondamente connesso alla visione che Noventa aveva dell'errore e della colpa della nostra cultura. La magica apparizione del marinaio-cantore chiama alla fede e all'abbandono delle illusioni del mondo; il canto, qui, è come una preghiera. Ma, per essere inteso, esige una scelta e un distacco. Il conte Arnaldo, cioè l'autore e noi stessi (come mondo moderno tormentato da una cattiva coscienza nei confronti dell'universo religioso), non *vorrebbe* più cacciare, anche se continua ad andare a caccia, così come l'autore non *vuole* più credere di aver guardato negli occhi dell'ebrea che annunziano la santità. di seta, il timone non è apparecchiato,/ Sui suoi lunghi remi d'oro non c'è gente per vogare.// C'è a bordo un marinaio, solo e come astratto./ Cantava come chi cantasse per pregare.// La sua voce quieta i venti che fanno infuriare le onde,/ I pesci che stanno in profondo dietro la barca vogliono nuotare;/ Gli uccellini, che vanno in alto, vengono sull'albero ad ascoltare.// Dice allora il conte Arnaldo, che lo vede avvicinare:/ «Io ti prego, o marinaio, il tuo canto dimmelo a riva».// Gli risponde il marinaio (una risposta vuole dargliela):/ «Io non dico questa canzone mai a chi con me non va».// E, parlando, è sparito. Torna il falco su dal mare./ Da quel giorno il conte Arnaldo non vorrebbe più cacciare.

Io non so bene perché mi piace,// Perché questo mondo piccino mi tiene,/ Tutto rinuncia e pace.// Qui mi dimentico quello che ero/ E come strano sia il mio destino,/ Uno qualunque mi pare d'essere,/ Parlo con tutti.// Se fosse questo un indizio vero?/ Se fosse questa la mia ambizione?/ Piccolo farmi con tutti i piccoli,/ E morire di passione.

III. Giacomo Noventa, da *Versi e poesie* cit., p. 83.

«Se la prendiamo alla lettera, vi potremmo leggere una estrema espressione del classicismo borghese del nostro tardo Ottocento. Chi è infatti quest'uomo che si stupisce di parlare *co' tuti* e crede veramente di potersi rimpicciolire, che veramente crede esistano i *picoli* e – quel che è peggio – di poter nascondere la smisurata grandezza propria, fino a *morir de passion*? Non è forse, nell'ombra di qualche caffè di Catania o di Torino, in qualche circolo di Treviso o Macerata, l'ombra di un gentiluomo che nel giorno degli scacchi e nelle buone letture controcorrente scuote il capo su Depretis e Giolitti, coltiva le memorie delle piccole patrie municipali, si illude di sollevarsi con la forza di un lontano sarcasmo volteriano al di sopra del reddito agrario di cui vive, levigando il proprio dialetto contro la lingua dei cafoni e dei dannunzio?

Questa caricatura di Noventa potrebbe essere infatti accentuata e legittimata da alcune sue pagine ideologiche e politiche.

Ma si dà un'altra possibile lettura di quei versi. Se infatti c'è stato in ognuno di noi il momento in cui essere vittime dell'illusione faustiana, ossia di poter scendere tra il popolo e dimenticare momentaneamente chi si è e parlare il linguaggio dei piccoli per risaltare più grandi, e in fondo a quei caffè o a qualche passeggiata di pasqua si è sempre finito col trovare un cane nero, un demonio di orgoglio, c'è stata anche la possibilità di *desmentegar* veramente, di parlare veramente con tutti, di chiamarsi bensì "piccolo fra i piccoli" ma per intendere – grazie proprio a quella passione

della quale ci si sente morire – "grande fra i grandi" ossia "vero fra i veri". Questa è la seconda lettura. Che questa sia possibile insieme alla prima, e in tensione con quella, è il senso della poesia di Noventa» (F. Fortini, *Noventa politico,* in *Saggi italiani*, Bari 1974, pp. 288-9).

Soldi, soldi, vengano i soldi,/ Voglio vendermi e comprare,/ Comprare tanto vino che basti/ A ubriacare una nazione.// Canterò quando essi bevono,/ Berrò se canteranno,/ Ubriaco voglio ascoltarli,/ Ubriachi ascolteranno.// Gli dirò una paroletta/ Che gli resti dopo il vino:/ Figli di troie, i vostri figli/ Avranno il vostro destino.// Soldi, soldi, vengano i soldi,/ Voglio vendermi e comprare,/ Comprare tanto vino che basti/ A ubriacare una nazione.

IV. Giacomo Noventa, da *Versi e poesie* cit., p. 118.

La poesia è stata pubblicata nel 1939 sulla «Riforma letteraria», la rivista che Noventa dirigeva a Firenze insieme ad A. Carocci.

11-12. *Fioi…destin*: l'ubriachezza, in un'atmosfera di bestialità, è la condizione perché si fissi la verità: un destino di servi e di padroni si riprodurrà nei figli.

Va' via, ragazzo,/ va' via…/ Non sono un vecchio,/ Come forse credi;/ E anche meno un vecchio/ Che vuol farla da giovane.// Sono un uomo che muore…/ Ah, non darti contegno!…

V. Giacomo Noventa, da *Versi e poesie* cit., p. 192.

Questi versi sono stati scritti negli ultimi mesi, o giorni, di vita del poeta.

Il *discepolo* è detto *falso*, come quello che non ha capito né l'indifferenza del poeta per le distinzioni di vecchiaia e gioventù nell'accezione corrente e volgare né la necessità di guardare (senza volersi dare *un contegno,* cioè senza recitare la parte del dignitoso controllo di sé) a un uomo che sa di essere, e dice di sapersi, in punto di morte.

Densissima nella sua concentrazione morale, la poesia vive nel violento scontro fra il tono del v. 6 e quello del v. 8, versi drammatici prolungati dalla risonanza dei punti di sospensione.

I. Eugenio Montale, *Arsenio,* da *Ossi di seppia*, Milano 1971[18], pp. 115-7.

8. *piovorno*: piovigginoso.

11. *castagnette*: nacchere; forse dell'orchestra zigana di cui ai vv. 25 e 32.

12. *È il segno…tu seguilo*: l'imminenza della bufera indica *un'altra orbita*, la possibilità di un mutamento; l'autore rivolge al suo personaggio (e «doppio») Arsenio l'invito, che non sarà accolto, a seguire la possibilità di vita indicata e simboleggiata dallo sconvolgimento atmosferico.

13-14. *che… una tromba*: una tromba marina (che il *ribelle elemento*, ossia il mare, alza verso le nuvole) si leva sul mare sconvolto come una colonna di color grigio piombo.

17-23. *fa che il passo…d'immobilità*: continua l'esortazione ad affrontare il temporale, ossia (simbolicamente) un'esistenza meno protetta e più audace; a muovere fra i sassi e le *alghe* della riva ed evitare, scegliendo il rischio in un attimo lungamente atteso, di concludere il viaggio dell'esistenza accettandola come una delle innumerevoli esistenze schiave dalle contingenze (*anello d'una/ catena*), che passano immaginando, anzi delirando, un moto che è invece immobilità.

24. *il getto*: il suono dei violini dall'orchestra zigana che suona nella terrazza del caffè dell'albergo della località, che si suppone balneare, pare un getto liquido. Cfr. il v. 28, dove anche la stella *sgorga.* Quando il *tuono* del temporale si fa udire esso soverchia i *violini*; quando lampeggia senza tuono, il colpo di *timpano* (o tamburo) dell'orchestra [*è il rombo silenzioso* (n.d.c.)].

II. Eugenio Montale, *Delta*, da *Ossi di seppia* cit., p. 132.

1. *travasi*: passaggi di liquido. Metaforicamente, i transiti nascosti delle emozioni.

4. *soffocata*: la presenza della persona (probabilmente una giovane morta) è come celata e soffocata nell'intimo della voce parlante, che in qualche modo ne vorrebbe respingere la presenza angosciosa.

5. *ingorga*: i momenti in cui si ha la sensazione di un'interruzione nel fluire del tempo. Si tratta di qualcosa di non lontano dalle cosiddette «intermittenze del cuore» di cui parla diffusamente Proust nella sua opera.

7. *memoria*: sotto forma di memoria tu ti manifesti.

8. *oscura*: la zona intima di cui ai vv. 1-4.

10. *cinabrese*: il colore rosso-cinabro che copre taluni intonaci di case, soprattutto in Liguria.

11. *messaggio*: dalla defunta giunge al poeta un messaggio silenzioso che lo aiuta a reggere il cammino della vita. È da interpretarsi come una sorta di imperativo morale di coraggio e di verità.

13-16. *se forma… marea*: ignora se tu esisti realmente o se invece per una immaginazione senza realtà che viene fomentata (*s'alimenta*), nei fumi di un sogno, dallo scorrere confuso del fiume in piena alla sua foce (di qui il titolo della poesia, e anche con riferimento al v. 5). Il fiume è torbido, e, come in un accanimento febbrile, si precipita fragorosamente contro le onde marine nel momento dell'alta marea. È questa la circostanza che frequentemente determina gli *ingorghi* e gli allagamenti: l'incontro di una piena fluviale e di una marea alta, alla foce.

17-20. *Nulla…golfo*: la tua realtà e presenza è ridotta al minimo ma proprio per questo è più intensa. Le ore del maltempo sono incerte e deformi, grige o rotte da lampi giallastri (*vampo di zolfo*), o da apertura fra la nuvolaglia; la sirena di un rimorchiatore è avvertita come un paradossale segno di presenza della lontana o defunta. Un elemento della realtà è eletto a caricarsi di valori simbolici.

III. Eugenio Montale, dalle *Occasioni*,Milano 1971, p. 62.

L'autore si rivolge alle cesoie che taluno sta impiegando, in una giornata di novembre, per potare alberi, anzi una *acacia*; e prega perché quella potatura autunnale non distrugga, insieme alle altre tracce dell'esistenza estiva, la persistente effigie di una persona amata. Il *volto* di quella è ormai solo la memoria del personaggio portavoce; memoria che *si sfolla*, ossia si sta vuotando di troppe altre immagini superflue ed è la figura salvatrice, intellettuale e morale, di quella persona, avvertita come grande e sovrumana presenza che attende e ode i pensieri.

Una sensazione di gelo improvviso si accompagna e sovrappone al colpo delle cesoie. Il colpo ha reciso un ramo alto dell'albero (*svettare* è propriamente togliere la cima), e ha leso proprio l'immagine che si voleva salvare. L'acacia *ferita* (che è anche la *memoria*) nello scatto successivo al taglio, scrolla da sé il *guscio* di una *cicala* (ossia la spoglia di un insetto che rammenta il canto, l'estate, la libertà della vacanza) nel primo fango del novembre, mese di nebbia e indolenza. *Belletta* è termine dantesco (*Inf.* VII, 124), ricco di riferimenti all'accidia, ossia alla tristezza «amara e difficile» (secondo san Tommaso), che Montale riconosce come vizio

proprio: «Fitti nel limo dicon: “Tristi fummo/ ne l’aere dolce che dal sol s’allegra,/ portando dentro accidïoso fummo:/ or ci attristiam ne la belletta negra”./ Quest’inno si gorgoglian ne la strozza,/ ché dir nol posson con parola integra». È una condizione tipica dello spirito moderno e della poesia postromantica, questo sentirsi come strangolati dalla tristezza e dal sentimento di perdita e di sconfitta.

IV. Eugenio Montale, da *Notizie dall’Amiata*,in *Le occasioni* cit., p. 107.

Amiata è il nome di una montagna isolata, di origine vulcanica (m. 1734), tra la provincia di Siena e quella di Grosseto. Il testo è terza e ultima parte di una composizione di 57 versi, che si finge messaggio a una Lontana. Nella prima parte la situazione è quella di una sera di maltempo in una stanza di un borgo amiatino. Il poeta avverte la propria situazione cosmica («e ti scrivo di qui, da questo tavolo/ remoto, dalla cellula di miele/ di una sfera lanciata nello spazio») e si pone in rapporto con la creatura remota che gli appare luminosa, come il fondo dorato di un’immagine pura. La seconda parte, pur continuando (come poi la terza) sul tema dell’isolamento nel cosmo («l’allucciolìo/ della Galassia, la fascia d’ogni tormento»), insiste piuttosto sull’orrore mortuario della vita nel borgo, isolato nella sua arretratezza irrecuperabile, e si augura il ritorno alla lucidità attiva, che «suggelli le spore del possibile», ossia limiti l’esistenza a una razionalità volontaristica.

Ma sulla terza parte grava la catastrofe della guerra. La *rissa cristiana* è anche la condizione umana ma è tale nella sua situazione storica, fra il 1938 e il 1939. Che notizie del poeta può recare alla creatura lontana una condizione che è solo oscurità e gemiti di sofferenza? Le verità dei due si riducono ad alcuni oggetti miserevoli. Sono essi a diventare il codice della loro comunicazione. I *porcospini* che nella notte escono a bere hanno il compito paradossale di unire il poeta che veglia (nell’attesa di un mutamento) alla Lontana addormentata; una relazione indimostrabile, e non perciò meno certa, unisce gli esseri, ed essa è pietà, ossia quel medesimo filo d’acqua al quale *s’abbeverano* gli innocenti animali.

V. Eugenio Montale, *L’anguilla*,dalla *Bufera e altro*, Milano 1972, p. 91.

10. *gorielli*: fossatelli.

17. *botri*: fossi con acqua stagnante.

25. *incarbonirsi*: farsi come carbone; *bronco*: ramo secco (è parola dantesca).

27. *tuoi cigli*: si rivolge a una donna di natura insieme celestiale e terrestre, e quindi partecipe di ardori dei sensi (*freccia d’Amore in terra*) e, nello stesso tempo, capace di testimoniare, come la poesia, di una realtà luminosa e persino profetica.

L’allegoria dell’anguilla, proseguita in un unico periodo sinuoso e ansioso, dev’essere considerata tra le massime poesie di Montale e della nostra letteratura moderna. L’ostinazione biologica dell’animale, la grande avventura vitale che lo conduce dai mari nordici fino alle montagne europee e da queste lo riporta ai mari, è figura di una volontà spirituale che si afferma attraverso la concretezza della condizione terrena; ed è anche la poesia, *l’anima verde che cerca/ vita là dove solo/ morde l’arsura e la desolazione.*

VI. Eugenio Montale, *Piccolo testamento*, dalla *Bufera e altro* cit., p. 105.

2. *calotta*: quella cranica.

7. *rosso, o nero*: polemica identificazione del «chierico» della chiesa e del funzionario o dell’attivista del Partito comunista.

15.*sardana*: ballo catalano, che si danza in genere all’aperto. Probabile allusione alla possibilità di una catastrofe atomica.

16. *Lucifero*: un demonio che forse sta a rappresentare le forze avverse alla società «occidentale» cui Montale si identifica (*Tamigi, Hudson, Senna* stanno per Gran Bretagna, Usa, Francia).

24. *persistenza…estinzione*: la durata storica presuppone un lungo travaglio concluso; è quasi la definizione di quel che si intende per classico e, nello stesso tempo, è un programma di adempimenti dell'esistenza.

27. *Ognuno*: a partire da una celebre frase con la quale, nel secolo XIII, durante un massacro di Albigesi, un vescovo avrebbe risposto a chi gli aveva fatto presente che la strage indiscriminata avrebbe colpito, oltre agli eretici, anche dei buoni cattolici: «Uccideteli tutti, Iddio riconoscerà i suoi», Montale vuol dire che ognuno è in condizione di comprendere chi appartenga, per natura o misteriosa elezione, al proprio ordine spirituale.È una delle più precise espressioni dell'interpretazione carismatica, quindi duramente aristocratica, che Montale ha inteso dare dei rapporti fra gli uomini. La *fede* del v. 10 non è propriamente religiosa (cfr. v. 7) ma è quella medesima dell'anguilla, nella lirica omonima.

29. *bagliore*: si riferisce al lume di cui ai vv. 1 e 8; fosforescenza, fisica e psichica.

VII. Eugenio Montale, da *Satura*, Milano 1971, p. 23.

La breve lirica (settima della prima parte dei *Xenia*, ossia doni ospitali, versi scritti per la memoria della moglie defunta) si regge tutta sull'ironico riferimento, in forma di citazione musicale, a una celebre opera lirica di Verdi, *Il trovatore.* La zingara Azucena, nel II atto, canta sulle parole «*Strana pietà…*». E Montale – impiegando il termine *pietà* anche in quello religioso, dal latino «pietas» – si riferisce ai sentimenti dominanti della moglie, quando era viva, come di se stesso.

VIII. Eugenio Montale, *Il positivo*, in *Diario del '71 e del '72*, Milano 1973, p. 19.

La quartina, dove sembra evidente il ricordo delle strofette composte da Goethe nei tardi anni (anche nell'orientalismo di quel riferimento alla *Mecca*), è, come dice il titolo, un invito a una prudente accettazione di quanto resta, *se qualcosa ci resta.* Non possiamo guardare la verità (*il sole*: chi vede Iddio muore) ma possiamo riconoscerla interiormente. Si noti come la parola decisiva (*sì*) è resa ambigua, intenzionalmente, dal *se* in cesura, del v.4.

I. Mario Luzi, *Cimitero delle fanciulle*, da *Avvento notturno*, nel *Giusto della vita*,Milano 1960, pp. 70-1.

9. *chimeriche*: immaginarie e favolose.

16. *luce nera*: luminosità che permane dopo il crepuscolo.

22-25. *Ma io…ancora*: contro la morte, l'autore afferma che il suo tempo umano, ossia il suo presente, riesce a ottenere ancora capacità e doni d'amore dalle realtà ultraterrene (le *sostanze eterne).*

25. *grave d'esistenze*: il giorno presente è ricco di esistenze mentre il mare delle realtà defunte gli si svolge intorno, facendo dimora (*soggiorno*) in modo degno di stupore attonito (*mirifico*) e di tristezza.

41. *solenne irta*: il poeta è invaso da un tremito di fronte agli esseri defunti e travolti dal passato perché sente la propria esistenza grave di impegno etico e metafisico (*solenne*) e tesa in una sua selvaggia energia e responsabilità (*irta).*

II. Mario Luzi, *Viaggio*,da *Un brindisi*,nel *Giusto della vita* cit., p. 110.

1-4. *Non…fuliggine*: Le città vedute dal treno (cfr. v. 4) non guardano il viaggiatore dai vetri delle finestre ma come da un erebo, dal mondo di là (l'*Acheronte* è uno dei mitici fiumi dei regni d'oltretomba). Gli occhi delle città sono detti *spere*, ossia

specchi (ma anche aloni) di *visi languidi*, indeboliti e disfatti verso la *fronte*, o parte superiore del volto.

5. *Sono io*: identificazione di soggetto e oggetto, il pianto delle città, il loro *gemito* e la loro *tristezza* è, per l'attimo del passaggio, l'io medesimo del poeta.

9-12. *Vivere…gelo*: condizione di attesa e di passività, che per essere intesa va posta in rapporto con il senso di inevitabile e incombente tragedia collettiva. Quel che ci resta, tutto quel che ci resta è uno stato di sopravvivenza; e anche una positività, una positività che non ha memoria (*immensa*) ci rimane, insieme alla sopravvivenza, ma è come esiliato in un lungo inverno su campagne di stoppie *intime al cielo*, ossia prossime alla verità religiosa. E così la condizione del viaggiatore è sentita come lontananza dalle origini, cioè della campagna, ascetica e cristiana; *nell'informe* delle città e della storia già si comincia a morire, le *dita* sono già conquistate dal *gelo.*

III. Mario Luzi, da *Quaderno gotico*, nel *Giusto della vita* cit., p. 145. Quella che qui si riporta è la parte IX.

1. *donde*: quale si fosse la sua scaturigine.

6. *svampato*: come di una fiammata alta e improvvisa che sia a un tratto caduta.

9. *Hai varcato*: come in Montale, la creatura amata è sentita come una messaggera alata che giunge, fisicamente, attraverso un cielo di tempesta.

12. *confusa col colore*: la novità del messaggio si spegne nell'abitudine.

15-16. *appare…stanza*: la luce esterna illumina chi sta sulla *soglia* e ne accende i colori che invece l'ombra della *stanza* spegne.

IV.Mario Luzi, *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, da *Primizie del deserto*, nel *Giusto della vita* cit., p. 191.

2. *per così cupo*: se, attraverso un viaggio così cupo, torni fin qua ecc.

3.*nel sole*: le burrasche, nella stagione e nella campagna da cui si finge scritta questa epistola di «notizie», transitano rapidamente (cfr.: *grandina, spiove*) e quindi non sempre tolgono la vista del sole.

4. *voce altissima abbrunata*: la *voce* è il fragore della burrasca, *altissima* per intensità e disposizione nello spazio. Ma *altissimo* è il Signore e *voce altissima* è, nei Vangeli sinottici, quella che Gesù emette in punto di morte. Di qui, anche, *abbrunata*, che è «oscurata» in riferimento alle burrasche che coprono il cielo e «luttuosa» in riferimento all'ora del Golgota, quando la terra si coprì di tenebre. Il momento pasquale è suggerito anche dall'odore di *gelsomini* (primaverili) e di *frane*,smottamenti di terra associati a un maltempo non invernale (*la campagna varia*, ossia muta colore con la vegetazione). Il *lungo sonno* si svela alludere, così, anche alla condizione umana fra la venuta del Salvatore e il Giudizio Finale.

V. Mario Luzi, *Come tu vuoi*,da *Onore del vero*,nel *Giusto della vita* cit., p. 224.

15. *Tu*: la Persona Divina, Gesù; o una creatura amata.

VI. Mario Luzi, *Presso il Bisenzio*,da *Nel magma*,Milano 1966, pp. 9-13.

1. *concia*: una conceria. Il Bisenzio è un affluente dell'Arno che passa per Prato, centro industriale.

12. *fu quello*: della Resistenza.

Di questo poemetto – proposto ad esempio del lavoro luziano dell'ultimo decennio – si riportano qui i primi 35 versi e gli ultimi 7. In un'atmosfera di sogno e di purgatorio, l'autore si sente rimproverare il proprio rifiuto di partecipazione

politica; e formula la presente risposta, sull'inevitabilità del *farci guerra per amore.* La tonalità, di un'altezza che dubbio non incrina, è confermata dalla conclusione.

VII. Mario Luzi, da *Su fondamenti invisibili*, Milano 1971, p. 21.

Questo frammento di una lunga meditazione vive nella contraddizione fra una struttura sintattica e ritmica nitidissima (fatta di quattro periodi intenzionalmente ragionativi, articolati da proposizioni subordinate) e l'insistenza su un'incertezza dell'oggetto (*mutamento* […] *cela* […] *lontano il senso* […] *non trovo un punto fermo* […] *forse* […] *a fatica).* Tutto è preciso, anche i comportamenti sono di esatte definizioni (*mi fissa, insisto, quella sedia, questo silenzio ribattuto*) e, simultaneamente, negati da altri elementi (*non ha quasi un volto proprio* […] *la cela/ e cerca* […] *le sfugge* […] *captando a fatica* […]). Ambiguità massima della massima apparenza di stabilità: questo il senso di una figura femminile che, ancora una volta, è messaggera di una verità celata.

I. Vittorio Sereni, *Dimitrios*, da *Diario d'Algeria*, Milano 1965, p. 20.

2. *nemico*: gli italiani sono in guerra con i greci; l'aggettivo è di autoironia.

5. *vetro*: la limpidezza del cielo meridiano.

7.*pane*: durante l'occupazione italo-tedesca della Grecia, si contarono a migliaia i morti per fame.

12. *arguto*: come per *tenue strido* (v. 4).

14. *avare*: misere.

II. Vittorio Sereni, da *Diario d'Algeria* cit., pp. 49-50.

2. *quelque part*: in una qualche località d'Algeria. In francese, perché tale era la dizione per indicare, a tutela del segreto militare, la località da cui il prigioniero scriveva.

5. *la tua*: della prigionia e della regione.

11.*sommessi*: sottoposti (ma anche: a bassa voce); è uno dei frequenti latinismi del Sereni di *Diario d'Algeria.*

12. *Ride*: un'immaginata apparizione (*larva*) si manifesta serenamente (anche quest'uso di *ridere* è un latinismo). Dal luogo dove i prigionieri si trovavano un anno prima essi vedevano una delle sentinelle del campo; ora l'autore immagina quel luogo e vi immagina il fantasma della sentinella.

14-16. *e la collina… si vela*: e la collina dove fu il campo che animarono i nostri spiriti ora assenti, si vela, perde cioè la sua concretezza e immediatezza e si fa *deserta*, abbandonata, e *immemorabile*, non più raggiungibile dalla memoria e dunque sempre più remota anche nel tempo.

III. Vittorio Sereni, *Le sei del mattino*, dagli *Strumenti umani*, Torino 1965, p. 26.

2. *tornavo*: sembra possibile che l'esperienza qui trasposta sia quella di un sogno. O si tratta di un reale ritorno a casa, all'alba, trovando *malchiusa la porta.*

12-13. *spezzata…il chiavistello*: la cadenza biblica (da *Ecclesiaste*) aiuta il riferimento simbolico: non si tratta di un'effrazione reale quanto di una rottura della vita. *Inane* vuol dire qui «impotente»; ma è anche aggettivo classico («inana regna») per l'oltretomba. Chi ha dissigillato è la morte. Il «laico» Sereni attribuisce (col Petrarca e la tradizione platonica) alla morte la funzione che il cristianesimo attribuiva a Cristo quando affermava «Ecce Deus fortis/ qui fregit vincula mortis» (Ecco l'Iddio forte/ che spezzò i vincoli della morte). Anche la porta semiaperta è simbolo ambiguo. Cristo spezza le porte dell'Inferno, sposta la pietra del suo sepolcro; e il portone della casa dove c'è un morto viene lasciato semiaperto.

IV. Vittorio Sereni, *Il muro*,dagli *Strumenti umani* cit., p. 87.

2. *Luino*: Sereni vi è nato.

3. *morti*: è il muro del cimitero.

8.*notturna*: è il termine tecnico per le partite di calcio che si svolgono alla luce artificiale; qui, con qualche ironia, per una partita assai approssimativa (*sei/ contro sei*).

9. *Porto*: località del lago Maggiore (Verbano).

15. *quelli*: i morti sembrano suscitare l'inizio di un temporale, scagliando la loro *ira*, il rancore che presso molti popoli antichi o primitivi viene attribuito ai defunti, invidiosi dei viventi.

19. *il tuffo*: dalla locuzione «tuffo al cuore», moto improvviso.

20. *carità*: è affetto (lat. «charitas») e pietà; *leggo*: sui giornali.

27. *trasognandoci*: lasciandoci trasognati, ossia assorti e interdetti come per un sogno.

29. *via Scarlatti*: a Milano, abitazione del poeta e di suo padre, fino alla morte di quest'ultimo.

30. *pelosa*: si dice così di pietà, affetto o elemosina interessata, praticata per un secondo fine.

31. *prossimo ghiaccio*: la morte.

38. *Creva*: altra località prossima a Luino.

All'interno di una situazione apparentemente sentimentale, quella del padre morto e sepolto in una piccola cittadina sul lago Maggiore, il poeta si sente proporre come supremo valore-dovere l'identità delle cose a se stesse. La ripetizione, l'irrazionale fede nell'intransitività delle vite individuali conferisce eroico e assoluto valore al disvalore.

V. Vittorio Sereni, *La spiaggia*,dagli *Strumenti umani* cit., p. 91.

2. *blaterava*: parlava con petulanza e abbondanza sgradevole; *ricevitore*: del telefono.

6. *toppe*: zone della campagna che per la vegetazione o per la particolare illuminazione (*solari*) si rilevano alla vista, come in una stoffa la sovrapposizione di una stoffa d'altro colore e qualità per riparare uno strappo o un buco.

Una zona di spiaggia *mai prima* visitata, in una località dove per molti anni si siano trascorsi periodi di ferie; una voce ha detto che gli amici sono *andati via.* Invece i morti hanno lasciato dei *segnali* o si sono confusi con elementi della natura e stanno spiando i viventi. La realtà è piena di zone apparentemente «morte» (la *calce* e la *cenere* le simboleggiano) che sono pronte a vivere o a rivivere; di parti dell'uomo e dell'umanità considerate aride o inferiori che possono diventare guida e chiarezza per tutti. La voce del mare assicura il poeta che gli scomparsi e coloro che finora non hanno parlato,avranno la parola (è anche il foscoliano «e tutta narrerà la tomba»). La parola dei condannati storici al mutismo (popoli, classi) fa tutt'uno con quella del poeta stesso che con questa poesia si rassicura nel suo bisogno (e dovere) di parole autentiche. La ripetizione è conferma di identità e scatto al suo superamento. I morti sono quella parte di realtà sua e nostra che non ha avuto esistenza, coloro «qui n'ont jamais vécu», come scrisse Baudelaire. Ma essi, i distanti, i lontani, gli avvenire, insomma i vendicatori, parleranno. La poesia di Sereni è un implacabile consiglio di prudenza: è il punto in cui una discrezione di

conservatore si tramuta in un sottile, aguzzo e quasi inconfessato appello alla trasformazione radicale.

I. Umberto Bellintani, da *Forse un viso tra mille*,Firenze 1953, p. 48.

5. *nero flutto*: una condizione di apocalissi e diluvio.

8. *di memoria*: che è rimasta nella memoria.

L'elencazione si compone di elementi bucolici e letterari, quali non sono infrequenti nell'ermetismo, ma è come sollevata e abbreviata da una stupefazione ingenua, appoggiata alla melodia delle rime interne (*sera-passeggera, mattino-ocarina, stupore-dolore*),alle ripetizioni (vv.1-3, 6), ai mutamenti ritmici (endecasillabi, doppi ottonari, doppi settenari).

II. Giorgio Caproni, *Senza esclamativi*,da *Il muro della terra*, Milano 1975.

5-7.*Vuoto… cuore*: il grano, simbolo di fecondità e positività, è stato tagliato; nell'estate dell'esistenza era stato alto come il *cuore* (il coraggio di vivere, il senso amoroso).

Il verso dell'epigrafe («Ah, dov'è luglio/ e il paese d'estate») è di Hofmannsthal.

CANTI DI UN MORTO.I. La neve copre la Piccola Vigna, e la roggia celeste specchia la Carnia assolata. Io torno dall'ombra dei morti, oggi XIII Gennaio MCMXLIV… e sento i ragazzi gridare.

I. Pier Paolo Pasolini, *Ciants di un muàrt* [1944], dalla *Meglio gioventù*, Firenze 1954, pp. 39-43.

Nel linguaggio del suo Friuli, Pasolini ventiduenne dice la separazione, in una medesima persona, di un morto e di un vivo. La voce che dice io è quella di Stefano, che vede se stesso vivere la vita quotidiana mentre è, nello stesso tempo, un morto lasciato fuori nelle tenebre esterne, al gelo.

II. Chi vive ancora per la strada di San Giovanni, dietro quei muri persi nell'aria agghiacciata? Batte una campana. Sono morto.

III. O forma della stalla, coi tetti bianchi di neve, e la paglia contro il nuvolo celeste, muri di sassi coperti dalle canne secche… O filo di luce sull'acciottolato, sotto la tettoia…

IV. E io resto fuori, sulla neve. Dentro Stefano governa le vacche, dentro Stefano, vivo, dentro Stefano taglia le canne sul ceppo, dentro Stefano caldo e stanco, taglia le canne, dentro Stefano, vivo, preme un ginocchio sul fieno!

V. Senti, Stefano, senti, centinaia di anni or sono o un momento fa, io ero in te. Dentro, e non fuori, chinato sul ginocchio, sentivo il ginocchio, odoravo il fieno. Oggi sono qui. Fuori, e non dentro, non sento il ginocchio né il caldo del mio corpo. Oggi era un giorno che non dovevo essere! VI. Dio, apre la porta, butta giù la scure, sbatte i piedi, entra in cucina stanco. La neve riluce sola sotto il nuvolo celeste.

VII. Dio, sbatte la porta, si chiude in cucina. O corpo di Stefano cosa fai là dentro? Un altro po' di vita è passato. Posso dirlo perché… vedo vuota la stalla, e la scure per terra, e il fieno pestato dal ginocchio… là dove non sei più.

VIII. Dio, chi canta? Una giovinetta sola, un momento e poi più nulla, La sua voce resta nella neve, dietro i reticolati degli orti accecanti.

IX. E domani si vedrà solo un filo di neve luccicare per le prodaie. Si vedranno Versuta, Casarsa, San Giovanni, in fondo ai campi vuoti, in fondo alle regole celesti, sotto il sole leggero.

CANTI DI UN MORTO.I. Il sole indora Chia con le sue querce rosa, e gli Appennini sanno di sabbia calda. Io sono un morto di qui, che torna, oggi Cinque Marzo 1974, in un giorno di festa.

II. Pier Paolo Pasolini, *Ciants di un muàrt* [1974], dalla *Nuova gioventù*, Torino 1975, pp. 205-9.

II. Tornare! Parola dei miei tempi, quando l'uomo, come il seme, aveva bisogno del suo campo. Non bisogna muoversi, per tornare. Chi si muove, si muove per una strada dritta e senza fine.

III. Teatro sotto il cielo, dove chi entra dice le sue parole e sparisce, non come una volta, che entrava, usciva, tornava a entrare, anche dopo morto! La seconda forma del tempo non ha fine.

IV. Io resto fuori, tra le querce rosa; dentro gli uomini rinnegano le vacche, dentro gli uomini, vivi, dentro gli uomini abbandonano le canne sul ceppo, dentro gli uomini, nuovi

Trent'anni più tardi, l'autore ha riscritto la poesia del ritorno del morto. La situazione è però affatto diversa. Non più il Friuli, ma una località dell'Italia centrale. I giovani sono emigrati, il *morto* che torna si riconosce solo nei vecchi, i pochi che restano sono anch'essi estranei e il *paradiso* della natura è una beatitudine mortale. Anche il vischio, simbolo di vita che cresce dalla morte, è trasfigurato solo per un attimo, su di uno sfondo di luce rosea, come in una veduta barocca. e cattivi, abbandonano le canne, dentro gli uomini, vivi, vogliono andare e non tornare mai più.

V. Contadini di Chia! Centinaia di anni o un momento fa, io ero in voi. Ma oggi che la terra è abbandonata dal tempo, voi non siete in me. Qualcuno sente un calore nel suo corpo, una forza nel ginocchio… Chi è? I giovani sono lontani, e voi non parlate.

VI. Quelli che vanno a Viterbo o negli Appennini dov'è sempre Estate, i vecchi, mi assomigliano: ma quelli che voltano le spalle, Dio!, e vanno verso un altro luogo…

VII. Dio, lasciano la casa agli uccelli, lasciano il campo ai vermi, lasciano seccare la vasca del letame, lasciano i tetti alla tempesta, lasciano l'acciottolato all'erba, e vanno via, e là dov'erano, non resta neanche il loro silenzio.

VIII. Come il vischio, qualcuno resta, una bambina coi miei occhi, un giovane forte e immusonito, sento le loro voci. Ma chi resta è più lontano di quelli che se ne sono andati.

IX. Il sole taglia la vallata piena di querce di un rosa di paradiso; i due piccoli fiumi che si riuniscono in fondo mormorano come spiriti beati. Anche il verde del vischio qua e là, è un verde di paradiso.

III. Pier Paolo Pasolini, *Il pianto della scavatrice*,da *Poesie*,Milano 1975, pp. 93-114.

235. *Penitenziario*: è la casa di pena di Rebibbia.

342-344. *vecchio leone… al mondo*: il poemetto è scritto nel 1956. Dal 14 al 26 febbraio di quell'anno fu tenuto a Mosca il XX Congresso del Partito comunista dell'Urss; il segretario del partito, Nikita Chruščëv, vi pronunciò, il 25 febbraio, un rapporto che attaccava violentemente il ruolo e la figura di Stalin, dando inizio al processo di «destalinizzazione», e quindi a un nuovo corso della politica estera sovietica. Il rapporto, tenuto segreto, fu pubblicato fuori dell'Urss il 4 giugno, provocando durante l'estate svolte politiche in Polonia e in Ungheria e, più, tardi, i drammatici conflitti dell'ottobre-novembre.

419. *gobettiano*: con riferimento a Piero Gobetti (già ricordato al v.221), il giovane studioso e politico torinese, perseguitato a morte dal fascismo, che nel periodico da lui diretto («La Rivoluzione Liberale») aveva compreso ed esaltato il ruolo decisivo della classe operaia.

Si riporta qui, a commento di questo testo, quanto F. Fortini ebbe a scriverne nel 1959 (ora in *Saggi italiani*, Bari 1974, pp. 128-32): «La prima parte propone il tema, con una cadenza fortissima. […] È un accento di perentoria tensione, tutto carico di negazione passionale del ripiegamento e del ritorno. Di quel ritorno che pochi versi dopo sarà compiuto, nel rimpianto. […]

La prima transizione è in quel mutamento di tono: *Stupenda e misera città*…, dove c'è già un primo disegno del personaggio, dell'uomo che ha fatto *esperienza di quella vita/ ignota.* Dopo nove terzine, ritorna il paesaggio notturno, con i canti di quando *veramente amavo, quando/ veramente volevo capire*,ripresa dei primi versi e chiusura in pianissimo. […]

E ora rincaso…, anche la terza parte è ripresa dalla prima. Anzi la seconda e la terza sono solo cerchi allargati della prima. Appare la *scavatrice* e il suo *canovaccio rosso*, con suo *senso di giornate per sempre inadempite*, il tema del fallimento di una speranza. […] Il pianto sulla sosta storica che è, biograficamente, l'inserimento dell'autore nel mondo della società costituita. Direi che in questa parte ci sia una caduta della tensione poetica, proprio in corrispondenza della autoeroicizzazione (*Un uomo fioriva*) e di una nonverità morale: la "storia" non giustifica la "biografia" né viceversa. Ma nel seguito del poemetto si vede come fosse necessaria a Pasolini questa identificazione del suo personaggio con un destino storico per riuscire alla riaffermazione vitalistica, al "dir di sì", che è il suo scopo profondo e la sua sollecitazione lirica. […]

La quinta parte, con la sua violenta inversione di tono, è il perno di tutto il poemetto. Credo che qui si possa vedere con chiarezza di quali materiali vulcanici sia fatta la riuscita poetica di Pasolini. […] È un congregato di materiali, tenuti insieme solo da una straordinaria intuizione di verità psicologiche e storiche. Il sogno era *un po' di pace*, ma il risveglio è inevitabilmente l'angoscia *limpida*, che si presenta come male, *senza provarlo* (l'estrema regressione all'infanzia significa anche toccare il punto doloroso della variazione, della crescita): mescolanza di beatitudine e dolore. Ma […] fra le motivazioni di quella *pace* interiore, pronta a spendersi in speranza, c'è un evento della storia recente, il XX Congresso comunista (*la speranza* […] *che* […] *dall'offesa/ sua Russia giura Krusciov al mondo).* […] Ed ecco *Il pianto della scavatrice* avventare insieme la più privata, intima, sensazione – *il vecchio crogiolo d'amore* – di una regressione alla puerizia, e l'evento pubblico clamoroso, pesante di polemica e di rumore; farne un unico centro, un unico nodo di vita, e rivendicare *i più eroici/ furori in quella fuga*,il *più divino sentimento* nella polluzione mattutina. […]

La sesta e ultima parte – una delle più "perfectae" pagine metriche di Pasolini – è un furioso stridio che rivendica la positività della trasformazione, sì che quanto, la sera, sembrava sconfitta può riuscire vittoria. La scavatrice, la città, il mondo, piangono quel che muta – anche per farsi migliore. […]

Il moto, relativamente continuo, discorsivo-narrativo, subisce il contrappunto continuo della griglia metrica. Il sistema del periodo, grazie alla interpunzione, alle sospensioni, alle parentesi, alle subordinate, è esso stesso "aperto", continuo; aggira, come un rampicante, con l'esuberanza dei suoi *enjambements*, le travi della struttura metrica. Ne viene un effetto vivacissimo, come da certe sculture del Bernini o da decorazioni del floreale. Mentre, da una parte, l'autore tiene distinto, con una serie di ostacoli (lessicali, sintattici, di versificazione e di strofe) lo svolgimento del tempo narrativo-discorsivo da quello di una possibile dizione-

lettura “espressiva”, dall’altra tende invece a congiungerli, senza tuttavia identificarli, giusta la poetica dell’antitesi. […]

L’universo “popolare” è separato da Pasolini da una distanza non solo di classe ma di sviluppo storico, tanto da assumere, in lui, come in Luzi, caratteri più arcaici del vero. E quando egli non cerca di mimare col dialetto l’essenza sfuggente della “popolarità” (forza originaria, attirante e repellente), quando cioè accetta e assume l’esaltante “possesso” culturale borghese, è inevitabile che l’altro gli si presenti come “natura”, “quadro”, oggetto di discorso ai propri simili. Quel diniego profondissimo – malgrado le affermazioni, in contrario, di “marxismo” – intimo, necessario come l’«eros» infantile, del mutamento delle strutture sociali, che arriva a fissare (nel senso freudiano del termine) come sensualità-mortevita il sottoproletariato, e a sentire l’Italia come pietrificata in caste alessandrine, tende a far risorgere, per Pasolini, non la confusione ma la «separazione» degli stili. Per lui non esiste trapasso fra l’italiano colto, anzi iperletterario, dei suoi versi e l’orrida vita immobile del dialetto, perché egli odia i linguaggi intermedi, le categorie umane intermedie; ma la realtà respinta si vendica e l’esigenza, fortissima in Pasolini, di un “pubblico”, glielo designa: i suoi visibili destinatari non sono né una aristocrazia né un popolo, ma […] i nuovi borghesi colti ai quali egli parla, per miti e simboli relativamente accessibili, di “uno di loro”».

I. Roberto Roversi, dal *Tedesco imperatore*,in *Dopo Campoformio*,Torino 1965, pp. 13-4.

2. *il nome*: «Silvio Corbari, partigiano romagnolo, preso e impiccato in piazza nell’agosto 1944. In Romagna, per definire un eroismo, si dice adesso: come ai tempi di Corbari» [n.d.a.].

23. *Modigliana*: località romagnola di lunga tradizione socialista.

25. *nella spagna*: la spagna è una qualità d’erba.

26. *Langhe*: la scena si sposta in Piemonte.

53. *un uomo*: «Ferruccio Parri, nel mattino di maggio del 1945» [n.d.a.].

II. Roberto Roversi, da *Descrizioni in atto*, Bologna 1969, p. 26.

9. *via Andegari*: a Milano, prossima al teatro La Scala, alla Galleria ecc., i *simboli scalcagnati* del v. 10.

18. *buriana*: il fragore del traffico cittadino.

30. *albero*: probabilmente le finestre della casa danno su di un giardino e su di un albero (scampato alle distruzioni speculative e perciò *fortunato*) che la luce elettrica notturna fa apparire *di cristallo verde.*

Bibliografia

1. C. Pavese pubblicò *Lavorare stanca* a Firenze nel 1936; un'edizione accresciuta apparve a Torino nel 1943; *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* è stato pubblicato postumo, ivi 1951. Le *Poesie edite e inedite*,ivi 1962.

Su di lui cfr. la bibliografia in F. Mollia, C. *Pavese*, Padova 1960 e Firenze 1963. Sulla lirica, cfr.: G. Barberi Squarotti, *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese* [1956], in *Astrazione e realtà*,Milano 1960; S. Pautasso, *1936-56: vent'anni di «Lavorare stanca»*, in «Questioni», IV, luglio-settembre 1956, pp. 22-32; G. Grana, *C. Pavese*,in *I contemporanei*,Milano 1969; G. Venturi, *La prima poetica pavesiana*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXVIII, gennaio-aprile 1964, pp. 130-52; A. M. Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*,nel volume miscellaneo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*,a cura di G. Folena, Padova 1966; G. Finocchiaro-Chimirri, *Su alcune liriche di C. Pavese* [1967], in *Letteratura come storiografia*, Catania 1968; I. Calvino, *Le poesie politiche di Pavese*, in «Il Contemporaneo», maggio 1965, pp. 18-9.

2. L'opera poetica di G. Noventa è in *Versi e poesie*,Milano 1975. I maggiori contributi critici sono le prefazioni di G. Pampaloni alla I ed. (ivi 1956) e di A. Garosci alla II ed. (ivi 1960); lo studio di F. Fortini, *Noventa e la poesia*,in «Ponte», X, agosto-settembre 1956, pp. 1313-404, ora in *Saggi italiani*, Bari 1974; lo scritto di A. Zanzotto, *Noventa fra i «moderni»*, in «Comunità», X, giugno-luglio 1956, pp. 74-9; quello di G. Pampaloni in *I contemporanei* cit. e le lezioni di G. Debenedetti raccolte in *Poesia italiana del Novecento*, Milano 1974. Ma per un'interpretazione dell'ideologo e del critico, cfr.la notevolissima introduzione di A. Del Noce a *Tre parole sulla Resistenza*,ivi 1973.

3.E. Montale, *Ossi di seppia*,Torino 1925 (poi ivi 1928; Lanciano 1931; Torino 1939; Milano dal 1948); *Le occasioni*,Torino 1939 (poi ivi 1940; Milano dal 1949); *Finisterre*,Lugano 1943 (poi Firenze 1945 e in *La bufera e altro*,Venezia 1956; poi Milano 1957 e successive edizioni); *Satura (1962-70)*, Milano 1971; *Diario del '71 e del '72*, ivi 1973.

La critica montaliana è ormai sterminata. Si può dire che non esista autore o critico italiano del nostro tempo che non abbia contribuito ad arricchirla. La critica ha applicato all'opera di Montale successivamente gli strumenti dell'idealismo crociano, dello spiritualismo ermetico, della moderna linguistica e dello strutturalismo; meno rilevanti le interpretazioni sociologico-marxiste e quelle psicanalitiche. Lo studio della formazione culturale di Montale è ancora allo stato nascente mentre assai progredito è quello che indaga sul suo linguaggio poetico, sul dare e l'avere fra la sua poesia, quella dell'ambiente lirico ligure, la tradizione recente e l'antica, e gli autori stranieri.

Fra le monografie si rammentano: S. Ramat, *Montale*,Firenze 1965 e 1968; G. Manacorda, *Montale*, ivi 1969; A. Jacomuzzi, *Sulla poesia di Montale*,Bologna 1969; M. Forti, *E. Montale*,Milano 1973.

Ricordiamo qui i saggi che hanno aperto la via ad alcune fondamentali interpretazioni della poesia montaliana: G. Contini, *Esercizi di lettura*, Firenze 1939, ora Torino 1973; S. Solmi, *Scrittori negli anni*,Milano 1963; D. S. Avalle, *Tre studi su Montale*,Torino 1970.

4.M. Luzi ha raccolto nel *Giusto della vita*,Milano 1960, quasi per intero i versi della *Barca*, Modena 1935; di *Avvento notturno*, Firenze 1938; di *Quaderno gotico*,ivi 1947; di *Primizie del deserto*,Milano 1952 e di *Onore del vero*, Venezia 1957. Seguono: *Nel magma*, Milano 1963; *Dal fondo delle campagne*, Torino 1965; *Su fondamenti invisibili*,Milano 1971.

Le monografie su Luzi sono larghe di indicazioni bibliografiche: A. Luzi, *La vicissitudine sospesa. Saggio sulla poesia di M. Luzi*,Firenze 1968; G. Zagarrio, *Luzi*,ivi 1968; C. Scarpati, *M. Luzi*,Milano 1970.

Cfr. anche, per Luzi fino al 1954, F. Fortini, *Di Luzi*, in «Comunità», VIII, ottobre 1954, ora in *Saggi italiani* cit.; Id., *Poeti italiani di questi anni*, ora in *Saggi italiani* cit. (per *Onore del vero*); G. Orelli, *Sul «mentre» nella poesia di Luzi*,in «Strumenti Critici», febbraio 1970, pp. 92-105.

5. V. Sereni ha pubblicato: *Frontiera*, Milano 1941 (poi in *Poesie*,Firenze 1942; nuova ed., Milano 1966); *Diario d'Algeria*, Firenze 1947 (nuova ed. accresciuta, Milano 1965); *Gli strumenti umani*, Torino 1965 e 1975; *Un posto di vacanza*,Milano 1973. Difficile non considerare, in un poeta così unitario come Sereni, le prose degli *Immediati dintorni*,ivi 1962; *L'opzione e allegati*, ivi 1964; *Ventisei*,Roma 1970; e le traduzioni, in particolare quelle da W. C. Williams, *Poesie*, Milano 1957, poi (con C. Campo) Torino 1961; e da R. Char, *Fogli d'Ipnos*, Milano 1962, Torino 1968, e *Ritorno sopramonte*,Milano 1974.

Le note a quest'ultimo volume possono essere anche lette come una vera e propria introduzione alla poetica di Sereni.

Il volume *Poesie scelte 1935-65*, a cura di L. Caretti, Milano 1973, contiene (oltre a un'introduzione di L. Caretti che riproduce un saggio già comparso in «Strumenti Critici»,I, ottobre 1966) una bibliografia dalla quale segnaliamo innanzi tutto le monografie di M. Grillandi, *V. Sereni*, Firenze 1972 e di F. P. Memmo, *V. Sereni*, Milano 1973. Cfr. inoltre: F. Fortini, *Il libro di Sereni*,in «Quaderni piacentini», marzo 1966, pp. 63-74, ora in *Saggi italiani* cit., pp. 158-73, ma anche pp. 114-22 e 173-86; A. Zanzotto, R. Roversi, A. Rossi, *Interventi*, in «Paragone», XVIII, febbraio 1967, pp. 92-112; P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in «Strumenti Critici», febbraio 1972, pp. 19-48, ora introduzione agli *Strumenti umani*,Torino 1975; Id., *La tradizione del Novecento* cit.; G.Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento* cit.

6. Sulla poesia degli anni immediatamente successivi alla fine della guerra il solo scritto che abbia parzialmente resistito all'usura ci sembra quello di A. Russi, *Gli anni dell'antialienazione (dall'ermetismo al neorealismo)*, Milano 1967. Ma cfr.anche G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*,ivi 1961, nonché S. Pautasso, *Le riviste di poesie del dopoguerra*,in «Aut aut», gennaio-marzo 1961.

Si aggiunga che tutto il decennio 1945-56 – se si eccettua l'attenzione data al «Politecnico» (ora in ristampa anastatica, Torino 1975) – deve essere criticamente ripensato e studiato.

G. Trasanna, *Annate*,Milano 1937; *Soldati*,Parma 1941; *Pamphlet*,Milano 1966; *Sette poesie*,ivi 1974.

F. Matacotta, *Canzoniere di libertà*, Roma 1953; *I mesi*, ivi 1956; *Versi copernicani*, Milano 1957; *La peste di Milano e altri poemetti*, con introduzione di F. Fortini, Ancona 1975.

M.Prevedello,*Dopo la luce rossa*,Padova 1961; N. Pozza, *Maschera in grigio*, Venezia 1946; L. Meneghello, *Partigiana nuda*, Milano 1958; M. Tobino, *«L'asso*

di picche» e «Veleno e amore secondo»,ivi 1974 (raccoglie tutte le poesie); G. Piovano, *Poema di noi*,Pavia 1950.

C. Vivaldi, *Ode all'Europa*,Rema 1952; *Dialogo all'ombra*,ivi 1960; *A caldi occhi*,Milano 1963; *Dettagli*,ivi 1964.

S. Guarducci, *Via Volturno*, Firenze 1971; V. Mucci, *L'età della terra*, con introduzione di N. Sapegno, Milano 1962; S. Terra, *Lunga lettera d'amore*,Torino 1951; V. Bodini, *La luna dei Borboni*, ora in *Poesie*, con introduzione di O. Macrì, Milano 1972.

R. Scotellaro, *È fatto giorno (1940-53)*, ivi 1954; quaranta poesie inedite in

F. Fortini, *La poesia di R. Scotellaro*, Roma-Matera 1974. Su Scotellaro cfr. gli scritti raccolti nel volume miscellaneo *Il sindaco poeta di Tricarico*,ivi 1974.

Per le vicende della poesia del dopoguerra, cfr. le antologie *Linea lombarda*, a cura di L. Anceschi, Varese-Magenta 1952; *Lirica del Novecento*,a cura di L. Anceschi e S. Antonielli, Firenze 1953; *Quarta generazione*, a cura di L. Erba e P. Chiara, Varese-Magenta 1954.

U. Bellintani ha pubblicato *Forse un viso fra mille*, Firenze 1953 e *Tu che m'ascolti*,Milano 1963. È qui opportuno rammentare, in un'aura non dissimile da quella di Bellintani, i versi di A. Vighi (*L'addio*,ivi 1956) e quelli di F. Borio (*Pericoli dell'anima*,ivi 1957).

G.Orelli ha scelto, dalla sua opera di poeta, i testi dell'*Ora del tempo*,ivi 1963.

La poesia della tristezza sociale e della sconfitta politica ebbe, nel periodo 1956-66, esiti vari secondo le diverse radici ideologiche e culturali. Una dominante è quella cristiano-esistenziale, come nelle scritture di D. M. Turoldo (cfr. le poesie scelte *Il sesto angolo*,con introduzione di A. Romanò, Milano 1976), o – con più tradizionale spiritualismo – di M. Guidacci (*Poesie*,ivi 1965); un'altra è invece più fondata su premesse laiche e socialiste, come nel gruppo fiorentino raccolto a suo tempo intorno alla rivista «Quartiere»; i nomi sono quelli di G. Zagarrio, G. Gerola, E. Miccini, A. Zani, S. Salvi (*Il vento di Firenze*,Firenze 1960; *L'oro del Rodano*,Milano 1972), F. Marescalchi (*Città e relazione*, Firenze 1960; *La macchina da oro*,ivi 1964; *Il paese reale*,ivi 1970). Diversi gli esiti di L. Pignotti, che passò presto a esperimenti di «poesia visiva» e all'uso sarcastico del luogo comune pubblicitario.

La poesia di rancore, rabbia e denuncia continuò al di là di un periodo di relativo occultamento (fra 1958 e 1965) e si riaccese dopo il 1965 nelle forme della nuova avanguardia. Un gruppo ha fatto capo alla pubblicazione «Salvo imprevisti», con I. Vallerugo (*Interrogatori*,Firenze 1972), M. Bettarini (*La rivoluzione copernicana*,Roma 1970; *Terra di tutti*,Caltanissetta 1972; *In bocca alla balena*, Firenze 1975), S. Batisti (*Di pari passo*, ivi 1971; *Costruzione per un delirio*,ivi 1975). Non vanno dimenticate – ed è significativa la ricca presenza di autrici che ben poco hanno della tradizionale poesia «femminile» – A. Malfaiera (*Il vantaggio privato*,Caltanissetta 1967), D. Menicanti (*Un nero d'ombra*, Milano 1969), P. Oppezzo (*L'uomo qui presente*, Torino 1966) e la voce profonda e severa di M. Turtura (*I cancelli della mattina*,Urbino 1970).

Con una sua difficile storia a sé ha operato in Sicilia un movimento di intervento politico e letterario, quello di «Antigruppo», che ha fra gli animatori l'italo-americano Nat Scammacca; dai ciclostilati di fabbrica è venuta la poesia di F.Brugnaro (*Vogliono cacciarci sotto*, Verona 1975); seppure di origine colta, può essere fatta rientrare in questa ripresa di lirica di combattimento anche la poesia di F. Camon (*Liberare l'animale*, Milano 1973), più conosciuto come saggista e narratore.

L. Erba ha raccolto le sue poesie nel *Male minore*,ivi 1960.

B.Cattafi ha una lunga carriera di poeta, ma i versi cui ci si riferisce qui sono quelli delle raccolte confluite nelle *Mosche del meriggio*, ivi 1958. Successivamente ha pubblicato *L'osso, l'anima*,ivi 1964 e *La discesa al trono*,ivi 1975, che provano di quanto egli sia andato oltre i termini formali degli anni Cinquanta.

G. Caproni ha raccolto nel *Passaggio di Enea*, Firenze 1956, le poesie già pubblicate in *Come un'allegoria*,Genova 1936; *Ballo a Fontanigorda*,ivi 1938; *Finzioni*,Roma 1941; *Cronistoria*,Firenze 1943; *Stanze della funicolare*,Roma 1952. Successivamente ha pubblicato *Il seme del piangere*, Milano 1959 e *Il muro della terra*,ivi 1976.

7. F.Fortini, *Foglio di via*,Torino 1946 e 1966; *Poesia e errore*,Milano 1959 e 1969; *Una volta per sempre*, ivi 1963; *Questo muro 1962-72*, ivi 1973. Fra le traduzioni, cfr.: P. Eluard, *Poesie*, Torino 1955; B. Brecht, *Poesie e canzoni*, ivi 1959; W. Goethe, *Faust*,Milano 1970.

Su di lui, cfr. *Poesie scelte 1938-73*, a cura di P. V. Mengaldo, ivi 1974, con un'introduzione dello stesso Mengaldo, ora anche nella *Tradizione del Novecento* cit. In particolare cfr.: la monografia di A. Berardinelli, *Fortini*, Firenze 1973; la voce di M. Zancan e M. Gusso in *Dizionario critico della letteratura italiana* cit., e G. Raboni, *F. Fortini*,in *I contemporanei* cit.

8. Le primissime raccolte (1941-43) furono da P. P. Pasolini riunite, con esclusioni e interventi, nella *Meglio gioventù*, Firenze 1954. Questa raccolta è stata ristampata (Torino 1975) con aggiunte e mutamenti di cui rende conto una *Nota* del 1974, seguita da una «seconda forma» (così l'ha chiamata), ossia da una seconda parte scritta a vent'anni dalla prima. Il volume reca il titolo, voluto dall'autore, *La nuova gioventù.* Le raccolte di poesia in lingua italiana, pubblicate dall'autore fra il 1957 (*Le ceneri di Gramsci*) e il 1971 (*Trasumanar e organizzar*), sono state ristampate immediatamente dopo la sua morte in un unico volume seguite da quindici poesie inedite del 1950-53 (Milano 1975). Molto numerosi gli inediti.

Fino al 1963 la più esauriente bibliografia su di lui è quella in appendice a G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Roma 1964. Il volume contiene anche un ampio studio monografico (pp. 163-356), che segue analiticamente le raccolte poetiche fino ai testi che l'anno stesso della pubblicazione del volume sarebbero stati riuniti da Pasolini in *Poesie in forma di rosa*; e si raccomanda soprattutto per una sostenuta attenzione alla *Meglio gioventù* e all'*Usignolo della Chiesa Cattolica.* Di G. C. Ferretti cfr.anche *Pasolini l'universo orrendo*,ivi 1976 (con bibliografia). Sino a quella data hanno particolare importanza: G. Contini, *Dialetto e poesia in Italia*,in «L'Approdo», III, aprile-giugno 1964, pp. 10-3 (e cfr. anche Id., *La letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Firenze 1968, pp. 1025-32); F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*,in «Il menabò», 1960, 2, ora in *Saggi italiani* cit.; G. Pampaloni, *Fra l'antica e nuova stagione di poesia*,in «Aut aut», gennaio-marzo 1961, pp. 22-36; G. Barberi Squarotti, *La strada di Atene*, ivi, pp. 119-42; E. Sanguineti, *Stilemi*,ivi, pp. 177-80; A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*,Roma 1964 e 1966, II, pp. 73-173, un saggio che punta sul primo Pasolini e ne accusa il decadimento a partire dalle *Ceneri di Gramsci*; E. Siciliano, *P. P. Pasolini*,in *I contemporanei* cit., III; G. Barberi Squarotti,*La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*,Bologna 1966; C. Garboli, *La stanza separata*, Milano 1969; C. De Michelis, voce in *Dizionario critico della letteratura italiana* cit.

9. F. Leonetti, *La cantica*,Milano 1959.

R. Roversi, *Dopo Campoformio*, ivi 1962 e, in ed. riveduta, Torino 1965; *Descrizioni in atto*,Bologna 1969.

G. Giudici, *Fiorì d'improvviso*, Roma 1953; *La stazione di Pisa*, Urbino 1954; *L'intelligenza col nemico*, Milano 1957; *L'educazione cattolica*, ivi 1963; *La vita in versi*,ivi 1965; *Autobiologia*,ivi 1969; *O beatrice*,ivi 1972. Per la bibliografia critica, cfr. *Poesie scelte (1957-74)*, a cura di F. Bandini, ivi 1975.

N. Risi ha scritto *Polso teso*, ivi 1956; *Pensieri elementari*, ivi 1961; *Dentro la sostanza*,ivi 1965; *Di certe cose*,ivi 1970; *Amica mia nemica*,ivi 1976.

v. Le avanguardie e il presente

1. *La «nuova avanguardia»: Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta.*

Quella che si è convenuto chiamare la «nuova avanguardia» è stata un movimento letterario divenuto manifesto soprattutto nella prima metà degli anni Sessanta. Era stato preceduto e in parte promosso, a partire dal 1956, dalle ricerche della rivista «Il Verri» diretta da Luciano Anceschi. Collaborarono scrittori come Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, critici come Alfredo Giuliani e Angelo Guglielmi. Come movimento pubblico (sostenuto da una parte dell'editoria, che fra il 1958 e il 1962 aveva partecipato del cosiddetto «miracolo economico») la «nuova avanguardia» ebbe caratteri molto diversi da quelli dei movimenti letterari e artistici immediatamente precedenti e seguenti la prima guerra mondiale e qualche somiglianza invece – soprattutto per l'attivismo pratico, la volontà di scandalo e di rottura violenta col passato – col futurismo. Ad alcuni studiosi e critici della «nuova avanguardia» si deve, fra l'altro, la rivalutazione del futurismo italiano.

Il gruppo si denominò dapprima (dal titolo di una sua antologia) dei «novissimi». Si allargò poi nel cosiddetto «gruppo 63», tenne congressi periodici, pubblicò riviste, intervenne in centri grandi e piccoli della penisola e stabilì relazioni con analoghi gruppi di altri paesi (soprattutto francesi e tedeschi). Si trattò anche della ripresa di alcuni temi maggiori dei movimenti di avanguardia europei, nelle forme consolidate e generalizzate che essi avevano assunto verso la metà degli anni Trenta; di quei movimenti il surrealismo francese era stato la conclusione e vi erano confluiti altri movimenti e tendenze dei primi vent'anni del secolo, che nel nostro paese non si erano sviluppati, in parte per la politica culturale del regime fascista e in parte per i caratteri specifici della nostra cultura letteraria. Dopo il 1935 (e in coincidenza con l'avvicinarsi e poi con l'esplodere della guerra nazista)

anche in altri paesi europei le forme delle avanguardie avevano incontrato sempre minor favore; e passata la guerra, a quelle tendenze, in Francia come in Italia, si era opposta anche la forte influenza ideologica dei movimenti di sinistra, avversi ai modelli di una corrente e di un gusto che erano considerati «borghesi».

Eppure anche nel nostro paese non erano mancati esperimenti di dissociazione e frattura della sintassi, di scrittura automatica, di onirismo sistematico, di mescolanze non solo di livelli linguistici ma addirittura di lingue, fra numerosi e ancora poco studiati precursori. Edoardo Sanguineti aveva già cominciato verso il 1951 a scrivere i testi di *Laborintus*, pubblicati nel 1956: una serie di apparizioni a più voci e a più lingue, non priva di riferimenti a luoghi assai frequentati dell'occultismo, e alla archeologia culturale rara e speciosa che per più di un secolo era molto piaciuta al satanismo tardodecadente poi confluito nei surrealisti. Una chiave di quelle «visioni» oniriche è fornita dagli scritti dello psicanalista Carl Gustav Jung, mentre una notevole influenza formale viene senza dubbio dai *Cantos* del poeta americano Ezra Pound:

I.

[COMPOSTE TERRE…]

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
noi che riceviamo la qualità dai tempi
tu e tu mio spazioso corpo
di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto
sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso
lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica
composta terra delle distensioni dialogiche insistenze intemperanti
le condizioni esterne è evidente esistono realmente queste condizioni
esistevano prima di noi ed esisteranno dopo di noi qui è il dibattimento
liberazioni frequenza e forza e agitazione potenziata e altro
aliquot lineae desiderantur
dove dormi cuore ritagliato
e incollato e illustrato con documentazioni viscerali dove soprattutto

vedete igienicamente nell'acqua antifermentativa ma fissati adesso
quelli i nani extratemporali i nani insomma o Ellie
nell'aria inquinata
in un costante cratere anatomico ellittico
perché ulteriormente diremo che non possono crescere
tu sempre la mia natura e rasserenata tu canzone metodologica
periferica introspezione dell'introversione forza centrifuga delimitata
Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze
che possiamo roteare
e rivolgere e odorare e adorare nel tempo
desiderantur (essi)
analizzatori e analizzatrici desiderantur (essi) personaggi anche
ed erotici e sofisticati
desiderantur desiderantur

Dopo il 1956, quando ebbe inizio la liquidazione di una parte della precettistica che possiamo chiamare del «social-realismo», crebbe sempre maggiore l'insofferenza per la letteratura del decennio successivo alla guerra. Una frase del critico Alfredo Giuliani riassume a un tempo la maggiore giustificazione teorica e la più ingenua illusione delle neoavanguardie. La poesia di queste ultime avrebbe dovuto essere «mimesi critica della schizofrenia, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato». Alcune formulazioni del filosofo tedesco Theodor Wiesengrund Adorno, private della loro complessità dialettica, servirono alla bisogna. L'azione volta a demolire gli «stupidi anni Cinquanta» andò di pari passo con la polemica contro gli eccessi dell'ideologismo, che avevano caratterizzato il decennio della «guerra fredda» (1947-57). La letteratura e la poesia si proposero inoltre come antiletteratura e antipoesia: venne esaltato il giuoco gratuito e la poetica della non-significanza. Ma la «nuova avanguardia» si mosse, a dire il vero, verso più di una direzione: quella destinata a più ricchi sviluppi ricorreva al montaggio di frazioni del discorso per fruire degli elementi di sconcerto e di arbitrio, talvolta impiegando (come fece Balestrini, più noto come narratore operaista) elaboratori elettronici o altri schemi impersonali e arbitrari per organizzare in sequenze casuali le singole frazioni di senso. I produttori di questi aggregati verbali si

proponevano, sotto l'apparenza di un radicale diniego della comunicazione, di far violenza alla comunicazione banalizzata, di distruggere l'universo linguistico (letterario) «normale»; ma volevano anche produrre una trasposta imitazione del caos verbale e grafico in cui l'industria della cultura ci veniva immergendo. Il metodo della frantumazione del discorso in elementi significanti più o meno complessi veniva proposto per ottenere il massimo possibile di negazione della «poeticità»: sì che a un estremo si fabbricavano testi che per la massima parte erano citazioni o montaggi di citazioni; mentre a un altro estremo si costruivano testi composti di elementi non connessi fra loro da riconoscibili legami sintattici. Le strutture metriche e prosodiche, anche contro le intenzioni degli autori, tanto più accrescevano la loro rilevanza quanto decresceva quella della comunicazione discorsiva. Si sono veduti allora alcuni autori (come Antonio Porta) mettere in particolare rilievo (contro la dominante tendenza a evitare le attese ritmiche propria di molta poesia intenzionalmente prosastica) la percussività, la ritmicità delle sequenze; e, per questa via, alcuni giovani ricercare strutture e articolazioni di rigore classicistico. Citiamo qui un testo di Porta, del 1974:

II.

QUALE PORZIONE DI UNIVERSO

lumache appiccicate alle foglie
donne in limitare di doglie
ai confini lo spirito si appaga
braccia incrociate sulla piaga
l'ospite pronuncia la frase insensata
nel cesso vien finita la verità guastata
di rovescio o di diritto non muta il guardare
per capire anche una foglia è necessario pagare
al davanzale bianco appeso con un dito
la verità suprema neppure da marcito

La tipica aggressività delle avanguardie, la loro volontà di irrisione e sconsacrazione (frenata solo, nei più intelligenti, dalla consapevolezza della inefficacia delle loro pretese eversive e, anzi, della tranquilla e veloce recezione dei loro prodotti da parte dell'industria culturale contemporanea) ha

portato a una larga diffusione di tonalità sarcastiche e parodiche. Queste tendenze hanno anche accentuato l'importanza del supporto grafico del significante. Si è avuta quindi una ripresa della cosiddetta «poesia visiva», soprattutto col ricorso alla scomposizione tipografica già largamente usata dai futuristi. Si è riscoperto il gusto del grottesco e dello stridulo, caro a non poca lirica del primo decennio del secolo; e anzi è stata questa la via attraverso la quale scrittori come Edoardo Sanguineti e Elio Pagliarani hanno portato alla luce una loro altrimenti meno appariscente vena crepuscolare:

III.

[CARLA SPIUMA I MOBILI…]

[…]
Carla spiuma i mobili
Aldo Lavagnino coi codici traduce telegrammi night letters
una signora bianca ha cominciato i calcoli
sulla calcolatrice svedese
Sono momenti belli: c'è silenzio
e il ritmo d'un polmone, se guardi dai cristalli
quella gente che marcia al suo lavoro
diritta interessata necessaria
che ha tanto fiato caldo nella bocca
quando dice buongiorno
    è questa che decide
e son dei loro
    non c'è altro da dire.
E questo cielo contemporaneo
in alto, tira su la schiena, in alto ma non tanto
questo cielo colore di lamiera
sulla piazza a Sesto a Cinisello alla Bovisa
sopra tutti i tranvieri ai capolinea
non prolunga all'infinito
i fianchi le guglie i grattacieli i capannoni Pirelli
coperti di lamiera?
È nostro questo cielo d'acciaio che non finge
Eden e non concede smarrimenti,
è nostro ed è morale il cielo
che non promette scampo dalla terra,

proprio perché sulla terra non c'è
scampo da noi nella vita.
[…]

Vi è senza dubbio in questi ultimi autori una capacità singolare di riproduzione e di imitazione o mimesi di alcuni livelli della comunicazione linguistica odierna. Per esempio: del gergo degli intellettuali «progressisti» in Sanguineti, o di quello del giornalismo in Pagliarani. Si sono molto diffuse anche le pratiche volte a ledere lessico, grammatica e sintassi, con la produzione di neologismi, l'uso di crasi, l'impiego del *lapsus* e dell'interruzione abnorme. Si sono così ottenuti effetti che simulano stati di alterazione mentale, quali erano già stati adoperati dai surrealisti francesi sul finire degli anni Venti; oppure si è favorita la loro trascrizione diretta, magari a scopo terapeutico, come nei testi dello psichiatra inglese Laing. Eccone un esempio in un notevole testo di Amelia Rosselli, certo una delle più serie nuove voci della poesia:

IV.

[CADEVANO TUTTE LE STORIE…]

Cadevano tutte le storie dei martiri e cadeva la mia precoce
insonnia. Cadeva a pezzi la religione di dio e le tue
illusioni non erano che le mie fandonie! Ecco la morte
arrivare con il suo bagaglio di precoci violette ecco
la notte farsi molto rapida ecco le mie ingratitudini
intavolarsi ad altri voli, involarsi alla tavola di tutti
i peccati. Mortale m'apparivo o le tue ingratitudini non
mi pressavano da tanto vicino ch'io non sapessi quasi
guidarle. La tua tavolata bandita per banditi più forti
dei miei peccati bruciava ad un filo d'erba; un respiro.

Le tendenze di cui si è parlato sorsero in polemica con la poesia degli anni Cinquanta (e in particolare con quella di Pasolini). La loro caratteristica più ostentata fu finalmente il rifiuto di ogni «impegno» ideologico o politico, anzi una dichiarata adesione allo spirito «manageriale» dello sviluppo capitalistico. Ma quando, nella seconda metà degli anni Sessanta, il movimento giovanile investì di un medesimo processo di negazione tanto la letteratura e la poesia «di sinistra» degli anni Cinquanta quanto gli autori della «nuova

avanguardia», si ebbe la divisione organizzativa del gruppo fra quelli che intesero rimanere fedeli all'ispirazione originaria (di giuoco distaccato e di lucida esercitazione sui frantumi della comunicazione) e quelli che corsero invece a sinistra, in cerca di un'identità politica.

Appare oggi evidente che l'aggregazione ebbe motivi pratici; che il discorso di poetica e di teoria si andò sviluppando, complicando e dissolvendo nella più ampia disputa ideologica della seconda metà degli anni Sessanta fino a perdere i connotati originari; che le personalità più evidenti avevano il loro centro al di fuori del movimento: Pagliarani nel populismo della sua Milano da *Ragazza Carla*,Sanguineti nell'espressionismo psicologico della Torino crepuscolare o futurista, Balestrini nell'eretismo e nel volontarismo di alcune esperienze sovietiche degli anni Venti, Porta nella tradizione lombarda degli «oggetti» sensibili. Il centro della ruota si è rivelato vuoto, ma la spinta conferita a tutto il sistema e al codice letterario ha continuato e continua a trasmettere il movimento.

A questo punto, per quanto possa sembrare incongruo, è opportuno rammentare che nel corso del decennio Sessanta si è avuta una reviviscenza, o piuttosto una rinascita, del canto di protesta e della cabarettistica; e un rinnovamento delle stesse canzoni di consumo. Una parte dei motivi e delle cadenze del cosiddetto neorealismo del dopoguerra filtrò in testi polemici e politici, nel corso degli anni Cinquanta, spesso firmati da autori assai noti. Ma anche quando si trattava di attori girovaghi, di estrazione popolare e contadina come Ignazio Buttitta (Bagheria di Palermo 1899), il produttore di testi per cantastorie ha finito per acquistare notorietà letteraria (cfr. *Storie e canzoni*,1954 e *La peddi novi*, 1963). Più clamorose, e di livello notevolissimo, le giullarate di Dario Fo, divenuto protagonista della drammaturgia politica d'avanguardia.

In anni a noi più vicini, al di fuori degli ambienti professionalmente letterari, ma sotto l'influenza del grande esempio di Brecht, si è creata una zona di esercizio delle possibilità combinatorie del linguaggio, dove si praticano indifferentemente il testo pubblicitario, lo slogan, la filastrocca, la canzone di costume o di manifestazione e che è

certamente un genere letterario e poetico, come è stato negli anni Sessanta in Gran Bretagna con i Beatles, negli Stati Uniti con Bob Dylan, in Francia con Brassens. Ricordiamo le attività del gruppo del «Canzoniere italiano», le canzoni di Ivan Della Mea, le variazioni surrealiste su una materia di origine crepuscolare negli spettacoli di Giorgio Gaber, e così via. Queste attività hanno largamente mutata la sensibilità linguistica di tutta una fascia di pubblico e l'hanno disposta ad accettare quel che fino a poco tempo fa poteva essere considerato spericolato esercizio di avanguardia. Lo spessore culturale raggiunto da questi testi è ormai inseparabile da quello delle ricerche della poesia «vestita da poesia»; lo dimostra, fra l'altro, il fatto che la versificazione satirica, epigrammatica, stravagante o bislacca ha avuto una notevolissima proliferazione poco dopo il 1960 e ha spesso preceduto o accompagnato le tendenze letterarie d'avanguardia. Persino la moda degli slogan politici rimati testimonia di un diverso, e diffusissimo, atteggiamento di fronte al linguaggio.

2. *Andrea Zanzotto.*

Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo 1921) è ricco di una fortissima apparecchiatura retorica; non è solo quella delle scelte lessicali, dell'innovazione e deformazione ma anche, e più, della costruzione del discorso: si tratta di una eloquenza positiva, che permette la formazione di nuclei drammatici. La poesia di Zanzotto è poesia di riflessione filosofico-esistenziale e autobiografica vibrata nei modi del sarcasmo intellettuale. Una premessa tipica del decadentismo ottocentesco (cioè l'orrore mortuario che emana dalle culture trascorse: in questo caso la cultura umanistico-gesuitica, latineggiante e austroveneta, nella sua unione con quella dialettale, regressiva e infantile) si sposa a un'intensa nostalgia per il momento eroico del poeta come legislatore, sacerdote e agnello da sacrificio: e questo dà l'avvio e il soprassalto dell'innografia. L'escursione lessicale va dalla lingua infantile a inserti poliglotti, e percorre tutta la diacronia della nostra letteratura; non diversamente, in questo, da Montale. È omologa all'escursione culturale, che procede dall'elegia o dalla bucolica di un angolo agricolo e boschivo del Veneto

fino all'universo dell'astrofisica, colto nel momento della penetrazione neocapitalistica («barbarus has segetes?»), della microbiologia e, naturalmente, della psicologia del profondo, nonché della linguistica. Ora accade che fortunatamente un fortissimo senso della tradizione formale fermi spesso Zanzotto nella sua recitazione illimitata, nella sua volontà di portarsi a una zona di allusioni privatissime e intransitive. Ho detto recitazione perché – quali che siano le radici autobiografiche di nevrosi e di esperienza patologica – Zanzotto è in permanente tensione critico-creativa, intellettualmente molto vigilata; in lui il paradosso dell'attore si fa paradosso della poesia.

Zanzotto intende comunicare una verità oggettiva, ci dice il critico Stefano Agosti. La sua non-comunicabilità – ossia la difficoltà di lettura e di decifrazione – è un effetto del suo fare, non una premessa o un programma. Il mondo si offre come verbalizzazione; quindi come inautentico. La lingua è, per Zanzotto, incapace di render conto di taluni gradi del vissuto, dunque bisognerà che il poeta cerchi una linea media fra coscienza e incoscienza. Di qui il tentativo di una dimensione originaria e autentica del dire e dell'essere a partire dall'inserzione paradossale di «un massiccio patrimonio linguistico» in uno stato di «regressione afasica». Si ha una vera e propria estremizzazione: per un verso, la valorizzazione dell'infimo e fuggevole a «entità culturalmente significativa», a un altro estremo, l'opposizione tra afasia e verbalizzazione viene rappresentata dal silenzio oppure dalla vociferazione babelica. Zanzotto non ha strutture metriche di origine codificata se non per esibizione stilistica, *pastiche* formale, gusto di esercizio tecnico; il che non toglie che sia questa parte della sua poesia a dare talvolta lucentissimi risultati.

I.

INEPTUM, PRORSUS CREDIBILE

I

Perché questa
terribilmente pronta luce
o freddissimo sogno immenso
su cui trascende

perpetuo vertice il sole,
da cui trabocchi tu, tu nella vita?
Non ha mai fondo questa nascita
mai fondo questo squallido prodigio,
no non dici, ma stai nella luce
immodesta e pur vera
nella luce inetta ma credibile,
sospinto nella vita.
Nasci oggi col sole con la ferma
virtù che di tensioni
supreme accende
le legioni dei monti,
nella sua bocca pura
ti porta l'azzurra vita,
debole e molle stilli dall'azzurro,
debole
bianca lacrima sporgi
sul grumoso abbagliante mattino;
attraverso l'autunno
ecco il tuo segmentarti
in sale e istanti
in memoria e sapore
Sangue e forma, stoltezza e trionfo,
gemito offerto alle chiare
vagabonde uve,
occhio nuovo al geranio allo scoiattolo.
Ma freddissima e immensa
sta la gloria in excelsis
oltre il grigio spigolo del mondo;
e gode di tutto il suo peso fulgente
e avanza il sole col passo precario
e audacissimo là dove la mente
non può seguirlo che a morirne.

II

Chi, luce, a te mi conferma,
chi alla sostanza al tangibile al folto?
E la salvia finezza dell'orlo degli orli
dei monti, dove odora?

Dove i fiori scolorano al desco della luna?
Conversione di viscere
sole mutato in luna
conversione delle erbe e del respiro,
io già sono e riposo percosso dal casto
gesto di Diana, da dolenti barbagli
di dalie e larve.
È tramonto od è luna
e in aumento perpetuo
o in perpetuo decrescere è il sole?
Vuoto di ragnateli
per valli e fessure,
vuoto di nascita e sangue.
Acqua e che verbo petroso
deponi ai piedi di questi monti,
colli e che verde spietato
rivelate ad un fuoco
disuguale e nefasto
o – è lo stesso – ad un fuoco
equilibrato e acuto
contro il muro ch'io piango; e alza il muro
sé dalla stanca testa
stanca di nascere e nascere
nell'atroce gemmante vita.

Fin da *Dietro il paesaggio* e *Vocativo* tutta una parte della critica aveva individuato la capacità di Zanzotto di innovare partendo dalla tradizione simbolista e quindi di assicurarsi un progresso senza avventure; ma quelle avventure Zanzotto le ha corse, lasciando spesso stupefatti e senza fiato i suoi critici. Nessun altro come lui aveva nei nostri giorni fatto poesia con così consumati strumenti retorici, di una condizione della parola e del soggetto sottoposta a una proiezione cosmica, extraterrestre, e a una distruzione dell'unità tradizionale della coscienza (e del corpo) conseguente all'endoscopia che procurano sia la psicologia del profondo sia la biologia e biochimica contemporanee. Il rapporto fra «cantuccio» e «costellazioni», come fra *ratio* scientifica e *irratio* naturale o mistica, rammenta quello pascoliano; e di tipo francamente

positivista è anche il rapporto fra «materia» e «spirito», nella cosmogonia zanzottiana. Ma tali analogie sono ben lontane dal render conto dell'energia, anzi dell'eloquenza, delle migliori composizioni di Zanzotto. Crediamo inoltre che sia opportuno rivalutare i testi antecedenti *La beltà* e in particolare le *Ecloghe*,dove il momento dell'eloquenza non è ancora completamente frantumato. Viene anzi da chiedersi se l'ammirato stupore che ha colto i lettori della spettacolosa *Pasqua a Pieve di Soligo* (composizione che potrebbe essere definita per orchestra tradizionale e insieme per strumenti elettronici) non sia destinato a portarsi su testi meno centrifughi: tanto è vero che Zanzotto dissemina i frammenti del suo «senso»; ma, a differenza degli amici-avversari, i «negatori» delle avanguardie, tutti sottoponendoli a una rotazione, a una gravitazione, intorno a centri psichici e a nuclei riconoscibili del discorso.

II.

COSÌ SIAMO

Dicevano, a Padova, «anch'io»
gli amici «l'ho conosciuto».
E c'era il romorio d'un'acqua sporca
prossima, e d'una sporca fabbrica:
stupende nel silenzio.
Perché era notte. «Anch'io
l'ho conosciuto».
Vitalmente ho pensato
a te che ora
non sei né soggetto né oggetto
né lingua usuale né gergo
né quiete né movimento
neppure il né che negava
e che per quanto s'affondino
gli occhi miei dentro la sua cruna
mai ti nega abbastanza.
E così sia: ma io
credo con altrettanta
forza in tutto il mio nulla,
perciò non ti ho perduto

o, più ti perdo e più ti perdi,
più mi sei simile, più m'avvicini.

Per la poesia di Zanzotto dell'ultimo decennio, ossia della *Beltà* e di *Pasque*,il lettore incontra, lo si è già detto, non poca difficoltà. Esistono tuttavia riferimenti generalissimi che (secondo quanto ne ha scritto A. Balduino) possono essere: una sofferta impossibilità d'intendere la storia; una vissuta coscienza dell'irrazionalità di ciò che si chiama razionale (o meglio di un moto polare fra razionalità e irrazionalità); un fortissimo privilegiamento del cosiddetto inconscio e dell'«io narcisistico» al centro di un universo «che è insieme rigido cosmo e caos». Fin dalle poesie di *Vocativo* l'universo naturale e pastorale, fra realtà e letteratura, si scontra col mondo moderno della tecnologia e della falsa comunicazione; con *La beltà*,tutto questo viene esasperato in una serie di antitesi; la contraddizione non mediata tende a esplodere, lo abbiamo veduto, nel silenzio o nel balbettamento. W. Siti ha rilevato che il testo della *Beltà*, almeno in una sua parte essenziale, è dominato dalla figura retorica dell'addizione per cui «si slitta continuamente sulla catena significante» (per esempio con la ripetizione di prefissi e suffissi, o «lasciando fluttuare l'attenzione fonica nei *dintorni* di una parola, finché accanto non ne sorge un'altra simile»). In questo continuo rinvio la ricerca della verità profonda del mondo e del sé «da ricerca storica, consapevole dei propri stessi condizionamenti, tende a diventare ricerca assoluta». Il risultato, solo apparentemente paradossale, è che l'addizione si rovescia in elisione, si vanno eliminando i nessi sintattici subordinati, aumentano le frasi nominali e i momenti interiettivi. L'inesauribile scorrimento si rovescia nella formazione di vuoti (di «vacuoli», direbbe Zanzotto, di zone «bianche»). Non è un caso che ormai Zanzotto (e ne è chiaramente cosciente, come dimostrano i suoi scritti critici e, più, talune sue interviste) non sia lontano dall'interpretare la funzione del poeta come quella di colui che ispira, ossia dello sconosciuto «legislatore dell'universo» come volevano Hölderlin e Shelley, e prima di loro Petrarca e dopo di loro Mallarmé.

III.

PER LUMINA, PER LIMINA

e quanto m’insegnavate.
Tutto è convinto spinto
a dare su un’alba
come di un altro fatto d’alba
tutto è coinvolto precipite a darsi
in filiazioni di napalm d’alba
tutto è roso da un fuoco sottile fragile freddo
– il tepore –
tutto è impuntato in cristallo fratto in fuoco
è covato e incavato a un fuoco
pruriti aurei di seccume notturne e
tagliole di luna astrali seccumi-ragni
nel sottile del fuoco foco
nell’esile del fuoco esile
nel frivolo nel freschissimo del fuoco
– il tepore –
mah eh per quanti e quali equilibri
per quale concilio di lumi equilibri
dell’inavvertito equilibri-ragni
rapidità sino alla fine e spazzato via
tutto da spazzare da incelestire in odori e via
in che pause oh no nemmeno effrazioni nemmeno
vado di soglia in soglia – attraversato risaputo
effrangendo e violando – insegnami –
deliberatamente perdutamente
[…]

3. *Ipotesi sul presente*.

Nell’ambito del gusto, e nelle tendenze di quel pubblico giovanile (soprattutto studentesco) che nello scorso quindicennio ha coinciso col nuovo pubblico della poesia, è stato detto che alla «letteratura del rifiuto», ossia alle nuove avanguardie 1960-67, è seguito il «rifiuto della letteratura» nel periodo 1967-72, cioè in un periodo di violento impegno politico delle generazioni più giovani. Secondo una oscillazione tutto sommato abbastanza ovvia, col mutamento della situazione politica nel senso di una parziale restaurazione delle strutture portanti delle ideologie riformiste, si è avuta, in questi ultimi anni, una ripresa di interesse e di partecipazione

alla poesia lirica; anzi, per polemica contro molto astratto politicismo e praticismo, alcuni gruppi di autori (legati inizialmente, come spesso avviene, da vincoli di età e di ambiente) hanno ripreso un tipo di «lavoro poetico» relativamente indifferente alla realtà culturale circostante, fino a riprodurre atteggiamenti delle prime generazioni decadenti o del decennio ermetico, oppure a vantarsi di una reale assenza di memoria culturale e di passato.

È come se gli autori più giovani avessero deciso di non prendersela più col passato e nemmeno col presente e di situarsi al di là della propria condizione, in una zona di cui le alluvioni hanno cancellato i confini. Certamente la situazione più recente, sotto l'apparenza di una continuità col passato, sembra assai lontana dalle aspirazioni come dai risultati della poesia maggiore che è stata scritta fino a verso la metà degli anni Sessanta; ma è probabile che questa sia un'impressione superficiale, tanto è forte la memoria dei poeti, anche di quelli apparentemente meno colti. Se la condizione intellettuale è notevolmente mutata, in Italia, nel corso dell'ultimo ventennio, non è accaduta la stessa cosa per quant'è della condizione del poeta lirico e delle sue coordinate nel contesto intellettuale. Si può quindi affermare che, sì, sono pressoché scomparse le scuole e le tendenze organizzate e riconoscibili a distanza, ma che si possono egualmente descrivere alcuni movimenti dominanti, ognuno dei quali interferisce, naturalmente, con gli altri.

Sembra che la loro diversità debba essere individuata nel modo di porsi di fronte al destinatario dell'operazione lirica. Una prima tendenza assume la tradizione della grande lirica postromantica e simbolista e la finzione di un discorso rivolto a se stesso, a un sé che non si vuole esplicitamente distinguere dall'autore. Fondata sul dibattito fra mondo e io, è poesia soprattutto psicologica ed espressiva. È nella maggiore tradizione del Novecento, dove si sono situati tanto Saba quanto Montale e Sereni e Luzi e Pasolini e Zanzotto. Si affida alle forme tradizionali del «diario dell'anima» e l'ironia ne è, naturalmente, la prima o la seconda voce.

A Roma scrive Dario Bellezza, in forme che dichiarano una loro discendenza da Penna, Bertolucci, Pasolini. Bellezza

costruisce un universo di vere e mentite confessioni «disonorevoli», incalzato da un senso di morte, dapprima assaporato in una versificazione sfatta e tonale poi sempre più arricchito dall'evidenza di nette figure ritmiche. L'ultimo suo libro (*Morte segreta*) è un testo che non consente dubbi sulla qualità profondamente vera dei «falsi» urli di questo torturato.

A Milano e, più in genere, nell'Italia del Nord, in un'area culturale molto sensibile ai traumi della moderna società industriale e che quindi definisce il proprio «piccolo» in relazione a un «grande» e terribile della condizione europea, fra echi di Montale e Sereni e con un accorto uso dell'orrore storico dei nostri tempi, un gruppo di poeti è portato a un appiattimento sul linguaggio umile e prosastico che li ha fatti definire neocrepuscolari o, paradossalmente, «dialettali». Non è infatti lontano da loro un poeta autenticamente dialettale come Franco Loi (*Stròlegh*), ricco di sapienza prosodica, di passione anarchica e cristiana. Tali sono stati Elio Pagliarani al tempo della *Ragazza Carla*,il Giovanni Giudici della *Vita in versi* e di *Autobiologia*,il Giorgio Cesarano della *Tartaruga di Jastov* (che ha tentato il poemetto narrativo, con notevole intensità visiva, per scene e inquadrature), e poi Tiziano Rossi, Fernando Bandini, Maurizio Cucchi. Cucchi opera su frammenti cronistici, nella mezza luce d'interni, con un repertorio maniacale che sarebbe piaciuto a Tessa; in qualche caso, però, non dissimile da quello d'un Sanguineti che avesse saputo rinunciare a Parigi. E un simile senso del catalogo o repertorio, da museo di scienze naturali o di antropologia, è nell'amara bucolica di Bandini e nelle anatomie di Giovanni Raboni. Di quest'ultimo poeta, sottili epigrafi (*Cadenza d'inganno*) per vivi e morti, fitte di inserti onirici e di riferimenti alla cronaca, sono fra i migliori graffiti lasciati in questi anni sui muri della «capitale del Nord».

Accade poi che autori appartenenti, per cronologia o per gusto, a fasi che sembrerebbero remote, si dimostrano invece vicinissimi alle tendenze più attuali, confermando quella pluralità di linee che in ogni punto di questo scritto abbiamo voluto confermare. È il caso, ad esempio, di un altro poeta dialettale, Albino Pierro, che rinnova a un alto grado di nitidezza i modi dell'idillio neoclassico ma, nello stesso

tempo, li porta (come ha visto G. Folena) a farsi «esorcismo del buio», «rombo interiore». Fra «orfiche dolcezze d'idillio» e calore erotico, quella di Pierro è senza dubbio una poesia di oggi, che giuoca sul conflitto fra espressività e rinuncia all'espressività. Spiace di non poter dare esempi di questo come di altri poeti recenti; ma nei loro confronti la citazione rischia di essere incomparabilmente più arbitraria e deformante di quella che si opera su di un contesto assestato dal tempo e dalle valutazioni critiche.

Al momento di chiudere questi accenni alla poesia che si viene facendo, riteniamo davvero poco utile aggiungere dei nomi. La personale persuasione della qualità della poesia di questo o quel giovane autore (pensiamo a Gregorio Scalise, a Milo De Angelis o ad Angelo Lumelli) non dovrebbe aver nessun significato. Ogni rassegna di poesia contemporanea dovrebbe invece chiudersi con una meditazione sui meccanismi che presiedono alla circolazione, alla lettura e alla valutazione delle scritture poetiche; il discorso critico qui dovrebbe più apertamente diventare quello che si lusinga non aver mai del tutto dimenticato: ossia discorso sulla società, sulle classi che la dividono, sulle funzioni che in essa svolgono le costruzioni verbali di cui andiamo parlando e che chiamiamo poesie.

Nella Prefazione a una recente antologia di poeti giovani e di testi successivi al 1968 leggiamo:

> Tutta una serie di giovani autori sembrano in qualche modo tradurre e riformulare nei termini di una situazione ormai diversa anche per i più anziani, l'alternativa-conflitto tra realismo e sperimentalismo formale. […] Abbiamo tutt'ora in primo piano […] un rapporto più meccanicamente ripetitivo che dinamico con il passato della modernità e in particolare con il gergo comune [*koinè* nell'originale (n.d.c.)] informale […]. Dall'altro abbiamo […] espliciti o involontari tentativi di spostare o rifondare i modi della letterarietà e quindi la sua funzione. […] Le funzioni retoriche e metriche in senso stretto e tradizionale vengono assunte di nuovo in vista di un progetto di «efficacia» sia espressiva che comunicativa. […] Alle spalle dell'*experimentum* sui moduli e gli istituti del linguaggio, che è stato tipico di tutta una fase precedente, riemerge ora, o così sembra, il momento dell'*esperienza vissuta* e […] il problema della sua *forma* (A. Berardinelli, *Effetti di deriva*,introduzione al *Pubblico della poesia*, a cura di A. Berardinelli e F. Cordelli, Cosenza 1975, pp. 21-2; 25-6).

E tuttavia poco oltre vi si discorre di «uno sforacchiamento impietoso della superficie culturale letteraria, un devastante

vaiolo sociale alla sua bella faccia».

Queste constatazioni non sono in verità molto diverse da quelle che avrebbero potuto esser dette in altri momenti, nel corso almeno dell'ultimo cinquantennio. Vogliamo dire con questo che le oscillazioni tra formalismo, sperimentalismo ed esperienza vissuta sono inevitabili e costanti. Le vere differenze, che segnano il passaggio da un'epoca a un'altra, provengono dalla torsione, tanto più tenace quanto più indiretta, che la realtà socio-storica imprime alle istituzioni della cultura e *quindi* della letteratura e della lirica. Detto più semplicemente: il presente e l'avvenire della poesia, prima che nelle menti dei poeti, si giuocano in quelle di tutti. Può darsi che, per un periodo più o meno lungo, la proposta di esistenza che la poesia lirica del Novecento ha formulata, e continua a proporre, sia oscurata e occultata non solo da altre forme letterarie ma da altri modi di essere e di voler essere. Resta oggi a quella poesia di aver anticipata, interpretata, dettata insomma – come in Italia nessun'altra forma intellettuale ha fatto con tanta varietà e forza di disperazione e tensione – qualcosa di decisivo per il significato di questo presente.

I. Edoardo Sanguineti, da *Laborintus*, Magenta-Varese 1956. Si cita dai *Novissimi, poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano 1961, pp. 61-3.

Il testo che si riporta è il primo di quelli che compongono *Laborintus*. La nota è dovuta ad A. Giuliani e si legge nell'antologia citata a piè di pagina del testo di Sanguineti; la riportiamo come un esempio efficace della letteratura d'avanguardia e della connessione particolare, in essa, del momento poetico e di quello critico:

«Il poema si apre con la descrizione di un paesaggio mentale in disfacimento, una cartografia metafisica lunare al cui centro è la *Palus Putredinis*. La "palude" è psicologicamente l'archetipo di una situazione; quando Renée, la giovane schizofrenica curata dalla signora Sechehaye, trova il primo contatto con la Mamma (impersonata simbolicamente dalla psicanalista) sente di essere racchiusa nel corpo di lei come in un mondo di terra e di acqua che chiama "palude". […] L'accostamento immediato del personaggio femminile Ellie al "nomen loci" è molto significativo. Lo stesso autore spiega: Ellie è il mio corpo, è tutto il mondo, è il "totius orbis thensaurus", predicabile all'infinito. Ellie è l'"Anima" nel senso di Jung, è la stessa *Palus*. […]

L'immagine della madre, con le sue implicazioni cosmologiche e antropologiche, è un simbolo polivalente dell'unità e del desiderio di abolire gli opposti. La *Palus-Ellie* è il termine di riferimento di questa discesa agli inferi, al caos dell'anima storica. La ierofania (e demonologia) sessuale è combinata con l'ideologia: la frase di Foscolo sui poeti (*noi che riceviamo la qualità dai tempi*) e la citazione da Stalin (*le condizioni esterne è evidente esistono realmente*) valgono come iscrizioni sulla porta dell'inferno.

Con il richiamo al *flogisto* si apre il tema alchemico: l'immagine del corpo, vaso della combustione, suggerisce l'idea della matrice tellurica e della trasmutazione della natura mediante il fuoco.

L'avventura faustiana si ripropone nel clima dei rapporti tra psicologia e alchimia indagati da Jung. Come la psicologia del profondo, l'alchimia è un "regressus ad uterum"; l'impresa volta all'unione dell'inunibile non è che l'opera di integrazione della coscienza con l'inconscio. Jung tratta i simboli alchemici quale materia psichica di impronta collettiva; così desunti dall'autore essi vengono posti in un altro circolo: la ricerca della pietra filosofale e dell'"elixir vitae" (trasmutazione della materia) diventa una formula mitologica del *dibattimento* ideologico (trasmutazione della società e della natura umana). Gli "homunculi" alchemici (i *nani extra-temporali*) sono i moti dell'inconscio, creature del nanismo mentale che non possono crescere nel *cratere* lunare (nel paese disfatto), sono anche mostruosamente i "figli" spirituali e fisiologici che si dibattono con le *condizioni esterne.*

Poiché l'"Opus" è soprattutto una psicanalisi patita dal protagonista e condotta da personaggi (*analizzatori e analizzatrici*) alquanto lacunosi, la glossa filologica *desiderantur* indica la difficoltà metodologica del processo d'individuazione. Il transfert filologia = psicanalisi è indicato fin dal titolo *Laborintus*, tratto dall'omonima arte poetica di Everardus Alemannus (sec. XIII), e dalla susseguente epigrafe: "quasi laborem habens intus", che è di un anonimo glossatore di Everardus.

Il verso usato dall'autore in tutte le sue poesie è un recitativo drammatico il cui svolgimento poggia su un fondo di armonicità naturale, mentre il ritmo è assorbito dalla sintassi e dagli choc semantici. La struttura metrica è quindi rigorosamente "atonale" e, si potrebbe dire, "gestuale". […] Presupposto: il rifiuto della forma ritmica, oggettivamente degradata e ormai condizionante, secondo l'autore, il libero rispecchiamento soggettivo».

II. Antonio Porta, *Quale porzione di universo*, da *Week-end*, Roma 1974.

Elenco, in distici che alludono a una tonalità degli evi romanici, di aspetti della negatività e del limite. Analogia fra organismi animali inferiori e fisiologia di quelli umani (vv. 1-2); capitolazione di fronte al male (vv. 3-4); le *braccia incrociate* sono di chi rinuncia ad agire contro le calamità (*piaga*, in senso anche biblico); rassegnazione di fronte alla stoltezza (v. 5); spregio per la positività momentaneamente raggiunta (v. 6, con probabile allusione alla sfera dell'«eros» e della riproduzione); inesistenza di antitesi reali (v. 7); mercificazione universale (v. 8). L'esito è il suicidio, reale o simbolico (v. 9); la non autenticità dura anche oltre la morte (v. 10). Si noti il rapporto fra *appiccicate* del v. 1, *guastata* del v. 6 e *marcito* del v. 10.

III. Elio Pagliarani, dalla *Ragazza Carla*, Milano 1962, parte II, vv. 14-40.

15. *night letters*: «I telegrammi "night letters" viaggiano la notte a una tariffa ridotta; le società commerciali li fanno in codice» (A. Giuliani, *I novissimi* cit., p. 19).

30. *Sesto…Bovisa*: località della periferia industriale milanese.

40.*scampo…vita*: non esiste un passaggio alla *vita*, ossia all'immediatezza, che non debba passare, nella società moderna, attraverso *noi*, ossia il lavoro anche monotono e umile degli impiegati.

«Il racconto è ambientato a Milano nell'immediato dopoguerra. […] L'A. fa uso di un verso "epico" […] a fisarmonica, che si restringe e si allunga a seconda delle

necessità, ora espressionistiche ora veristiche, del racconto. Struttura metrica di fondo atonale […] (A. Giuliani, *I novissimi* cit., pp. 11-2).

I versi qui riportati dicono l'inizio di una giornata di impiegati milanesi, esaltato – non senza ironia e affetto – per il vigoroso senso di efficienza e di austerità. Pagliarani ritrova dopo quasi mezzo secolo accenti che furono del milanese Rebora.

IV. Amelia Rosselli, da *Variazioni belliche*, Milano 1964, p. 113.

Il lettore avverta la necessità di non cercare una esterna logica in questi versi ma di essere attento al conflitto fra la normalità sintattica e lessicale apparente e il processo di associazioni e dissociazioni mentali e verbali che contesta ed estrania quella normalità. Al v. 6 *intavolarsi* genera *voli, involarsi, tavola*; al v. 9 la locuzione «tavola imbandita» genera i *banditi*. Si tenga presente che, come la stessa autrice ha scritto, la struttura metrica esige una lettura per la quale ogni verso abbia una durata identica a ogni altro; e quindi la cesura finale va fortemente scandita.

Il testo qui proposto non dev'essere considerato eminente, nelle scritture della Rosselli, ma un mero campione; d'altronde risultati assai maggiori si leggono in una più recente raccolta di questa autrice, della quale è stata rilevata la «vocazione sibillina» e delfica, la «giungla psichica», che riscopre accenti e ritmi propri dei migliori testi del surrealismo francese all'inizio degli anni Trenta.

I. Andrea Zanzotto, *Ineptum, prorsus credibile*, da *Vocativo*, Milano 1957, in *Poesie (1938-72)*, a cura di S. Agosti, ivi 1973, pp. 98-100.

Il titolo si rifà all'antica apologetica cristiana; contro la superbia del razionalismo pagano il messaggio evangelico era rivendicato come «stolto, quindi credibile». I versi della prima parte sono come domande pronunciate di fronte al levar del sole. La luce è *pronta* (v.2), è *freddissimo sogno immenso* (v. 3), è *ferma virtù* (vv.13-14). Il *tu* è della voce poetante a se stessa.

C'è una tensione alla luce, alla *azzurra vita* (v. 18) ma, nella parte seconda, al momento solare si sostituisce o confonde quello lunare. Fra queste due luminosità simboliche, l'esperienza vitale e mentale è sofferta (*che verbo petroso*, v. 55; *che verde spietato*,v. 57) ed è pianto (v. 62). La voce poetica dice il patimento della continua nascita (nelle aurore e nei tramonti, lunari o solari), della condizione nascente. La *vita* così vissuta è *gemmante*, ossia tesa alla propria fioritura, ma *atroce* (v. 65) perché troppo acutamente protesa.

II. Andrea Zanzotto, *Così siamo*, da *IX ecloghe*, Milano 1962, in *Poesie* cit., p. 130.

A partire da un episodio notturno, di persone che ricordano uno scomparso (vv. 1-7), la lirica procede per una serie di negazioni, pronunciate *vitalmente* (v. 8), ossia con intensità appassionata: la persona scomparsa è assolutamente inesistente, non c'è nessuna sopravvivenza; anzi neanche la negazione (v. 13) nega con sufficiente forza. Ma il nonesistere è l'altra faccia dell'esistere, e la forza che nega la sopravvivenza (affermata dalla tradizione religiosa) del defunto è la stessa che sostiene in vita la voce poetante, pur persuasa della propria nullità. Come nel linguaggio dei mistici, la verità è nella contraddizione: più lo scomparso è scomparso (e tuttavia lo si chiama *tu*), più esso ci si fa vicino – come dicono di Cristo i religiosi: *perciò non ti ho perduto* (v. 20).

III. Andrea Zanzotto, *Per lumina, per limina*,da *Pasque*, Milano 1974, in *Poesie* cit., p. 211.

Di questa lirica riportiamo i primi 25 versi privi quindi di senso compiuto, come esempio dell'estrema sottigliezza della tessitura verbale dell'ultimo Zanzotto. «Attraverso i lumi [celesti], attraverso le soglie»; è ancora una meditazione-delirio sui confini fiammeggianti dell'universo, in una salita del sole. Il fuoco – che si fa

anche (v. 13) *foco*,arcaico e dantesco – è solare e celestiale, è la *sfera del fuoco* a cui si sale per avere via al paradiso (v. 23: *vado di soglia in soglia*).Il testo è una sequenza vocativa ed esclamativa, di rapimento e di intensità uniche nella nostra poesia di oggi.

Bibliografia

1. Sui «novissimi» e la neoavanguardia, cfr. anzitutto gli scritti di E. Sanguineti: *Sopra l'avanguardia*,in «Il Verri», VIII, 1963, pp. 15-9; e *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in «Lettere italiane», XVI, ottobre-dicembre 1964, pp. 445-72, ora in *Ideologia e linguaggio*, Milano 1965, II ed. aumentata, ivi 1970; il saggio di U. Eco, *Opera aperta*, ivi 1962; F. Curi, *Ordine e disordine*,ivi 1965; G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, ivi 1967; nonché il volume miscellaneo *Avanguardia e neoavanguardia*, ivi 1966, che contiene scritti di E. Sanguineti, A. Barbato, G. Ferrata, F. Fortini, G. Scalia, G. F Vené e altri.

Fra gli studi critici che a distanza di anni interpretano con maggiore equilibrio gli esiti del movimento, c'è quello di W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino 1975, con saggi su Balestrini, Porta, Zanzotto, Sanguineti, Pagliarani.

Per quanto è dei testi, cfr., oltre l'antologia *I novissimi*,a cura di A. Giuliani, Milano 1961 e Torino 1965, il *Manuale di poesia sperimentale*, a cura di G. Guglielmi e E. Pagliarani, Milano 1966.

E. Sanguineti pubblicò a Magenta-Varese *Laborintus* nel 1956; poi *Opus metricum*, Milano 1960; *Triperuno*, ivi 1964; *Wirrwarr*, ivi 1972.

E.Pagliarani, *Cronache e altre poesie*,ivi 1954; *Inventario privato*,ivi 1959; *La ragazza Carla* [1960], ivi 1962; *«Lezione di fisica»* e *«Fecaloro»*, ivi 1968.

A. Giuliani, *Povera Juliet*, ivi 1965; *Il tautofono 1966-69*, ivi 1969; *Il giovane Max*, ivi 1972.

N. Balestrini, *Il sasso appeso*, ivi 1961; *Come si agisce*, ivi 1963; *Poesie pratiche, 1954-69*, Torino 1976.

A. Porta, *La palpebra rovesciata*,ivi 1960; *Zero, poesie visive*,ivi 1963; *Cane, poesie 1965-68*, ivi 1968; *Metropolis*, ivi 1971; *Week-end*, con un'introduzione di M. Corti, Roma 1974.

2. A. Zanzotto ha pubblicato *Dietro il paesaggio*,Milano 1951; *Elegia e altri versi*, ivi 1954; *Vocativo*, ivi 1957; *IX Ecloghe*, ivi 1962; *La beltà*, ivi 1968; *Gli sguardi i fatti e senhal*, Pieve di Soligo 1969; *A che valse?* [versi 1938-42], Milano 1972; *Pasque*, ivi 1973.

Una scelta (*Poesie 1938-72*), a cura di S. Agosti, Milano 1973, oltre a un'importante introduzione del curatore, propone una bibliografia che comprende, fra l'altro, scritti di G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea*,Parma 1959; P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano 1960; G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, ivi 1961; G. Guglielmi e E. Pagliarani, *Manuale di poesia sperimentale*, ivi 1966.

In un fascicolo di «Studi novecenteschi», IV, luglio-novembre 1974, dedicato a Zanzotto si leggono testi di M. Guglielminetti, F. Bandini, A. Giacomini, G. Nuvoli, M. Cucchi, L. Troisio, G. Tellini, J. Risset, C. Varese e, particolarmente importanti, crediamo, quelli di L. Milone e di A. Balduino.

3. Difficile dare indicazioni bibliografiche sulla poesia del decennio 1965-75 perché una buona parte dei testi non ha raggiunto la forma stampata ed è rimasta, più o meno volontariamente, in quella ciclostilata.

Le collezioni di poesia di alcuni dei maggiori editori non rispecchiano più, né contengono, le nuove tendenze poetiche. Anche la tradizionale divisione fra produzione «alta» e «bassa», metropolitana o provinciale, sembra in via di alterazione e scomparsa. Daremo quindi, in ordine alfabetico, i dati bibliografici degli autori delle più importanti raccolte di versi di cui si fa il nome nell'ultimo paragrafo e di quelli che per vari motivi paiono interessanti, prescindendo dall'età degli autori e dalla cronologia delle raccolte. Solo eccezionalmente si farà riferimento a testi pubblicati su riviste. È noto che frequentemente i poeti del nostro tempo fanno conoscere consistenti manipoli di versi su pubblicazioni periodiche o almanacchi o numeri unici o antologie la cui circolazione consente di raggiungere un pubblico sufficientemente qualificato; e che spesso alcuni dei migliori fanno conoscere a qualche amico testi solo dattiloscritti.

Cfr., comunque, F.Bandini, *Memoria del futuro*,Milano 1969. D. Bellezza, *Invettive e licenze*, ivi 1971; *Morte segreta*, ivi 1976. E. Cacciatore, *Ma chi è qui il responsabile?*, Roma 1975. M. Cucchi, *Paradossalmente e con affanno*, Milano 1970; *Il disperso*, ivi 1976. A. Di Raco, *Il silenzio interno*, Padova 1968; *Le urbaniche*, Bologna 1971; *Rurbaniche*, Manduria 1975. C. Zavattini, *Stricarm' in d' na parola*, Milano 1973. T. Guerra, *I bu*, con introduzione di G. Contini, ivi 1972. F. Loi, *I cart*, ivi 1973; *Poesie d'amore*, San Giovanni Valdarno 1974; *Libertà lienda*, Milano 1974; *Stròlegh*, con prefazione di F. Fortini, Torino 1975. Le poesie di A. Lumelli nel volume miscellaneo *Il pubblico della poesia*, a cura di A. Berardinelli e F. Cordelli, Cosenza 1975. M. Ramous, *Registro 1971*, Bologna 1971. G. Manacorda, *Iconografia*, Roma 1974. C. Costa, *Pseudobaudelaire*, Milano 1964; *Le nostre posizioni*, Torino 1972. G. Davico Bonino, *Prima cronaca generale*, ivi 1973.

G.Majorino, *La capitale del Nord*,Milano 1959; *Lotte secondarie*,ivi 1967; *Equilibrio in pezzi*, ivi 1971; *Sirena*, ivi 1976.

N. Orengo, *Per preparare nuovi idilli*, ivi 1969; *Una poesia di Giulio Paolini*, Novara 1972; *E accaddero come figure*, Padova 1972; *A-ulì-ulè*, Torino 1974; *L'esercizio del sentimento*, Novara 1974.

A. Pierro ha pubblicato fra il 1946 e il 1967 nove raccolte in italiano; cfr. in particolare: *Poesie*,Roma 1958 e *Appuntamento*, Bari 1967. In dialetto lucano, *Metaponto*, Bari 1966; *Nd'u piccicarelle de Turse*, ivi 1967; *Eccò 'a morte?*, ivi 1969; *Famme dorme*,Milano 1971; *Curtelle a lu sòue*, Bari 1973; *Nu belle fatte*, con introduzione di G. Folena, Milano 1976.

V. Pratolini ha scritto in versi *La città ha i miei trent'anni*, ivi 1967 e *Calendario del '67*, in «Almanacco dello Specchio», ivi 1975.

C. Villa, *Siamo esseri antichi*, Torino 1964. G. Raboni, *Le case della Vetra*, Milano 1966; *Cadenza d'inganno*, ivi 1976. S. Ramat, *Gli sproni ardenti*, ivi 1964; *Fisica dell'immagine*, Roma 1973; *Corpo e cosmo*, Milano 1974. A. M. Moriconi, *Un carico di mercurio*, Bari 1975. A. Rosselli, *Variazioni belliche*, Milano 1964; *Serie ospedaliera*,ivi 1969; *Documento 1966-73*, ivi 1976. O. Ottieri, *Il pensiero perverso*,ivi 1971. T.Rossi, *La talpa imperfetta*,ivi 1968; *Dallo sdrucciolare al rialzarsi*,ivi 1976. G. Scalise, *A capo*,Torino 1968; *L'erba al suo erbario*, ivi 1968; *I segni*, nel volume miscellaneo *Il pubblico della poesia* cit. M. Socrate, *Manuale di retorica in ultimi esempi*,Padova 1973. A. Spatola, *Diversi accorgimenti*,con una nota critica di L. Anceschi, Torino 1976. S. Vassalli, *Il millennio che muore*, Novara 1972. C. Viviani, *L'ostrabismo cara*, Milano 1973. M. De Angelis, *Somiglianze*, ivi 1976.

La poesia ago del mondo: il Novecento di Fortini
di Donatello Santarone

Nello stesso anno, 1977, in cui escono gli scritti di politica e letteratura di *Questioni di frontiera*, terzo tempo della produzione saggistica di Fortini, il poeta e critico fiorentino-milanese pubblica *I poeti del Novecento* per la «Letteratura Italiana Laterza», «Storia e Testi», diretta da Carlo Muscetta. Il libro riporta il «finito di stampare» nel marzo 1977, ma molto probabilmente Fortini lo chiude entro la fine del 1976. Lo riproponiamo oggi, quaranta anni dopo, perché questa antologia ha contribuito a una nuova interpretazione e periodizzazione della poesia italiana del Novecento, offrendo una prospettiva critica capace di restituirci, con rara sensibilità stilistica, la contraddittoria ricchezza dei testi nel loro inesauribile intreccio con la dimensione storica, sociale, politica, che per Franco Fortini è quella attraversata dalla marxiana lotta delle classi. Testi che sono scritti in versi, cioè in quella che è stata la forma espressiva probabilmente più alta del nostro Novecento letterario e che, insieme, rappresentano il genere per eccellenza più mediato, più allusivo, più polisemico tra i diversi generi letterari. La poesia ago del mondo[1]. Una poesia che è stata capace nel Novecento, scrive l'autore nelle ultime righe della sua antologia, «di aver anticipata, interpretata, dettata insomma – come in Italia nessun'altra forma intellettuale ha fatto con tanta varietà e forza di disperazione e tensione – qualcosa di decisivo per il significato di questo presente» (p. 257).

Con una scrittura densa e asciutta, e sostenuta da una consapevole finalità didattica, con poche e sintetiche note su autori e singoli componimenti poetici, Fortini ci ha dato un libro che conferma, pur attraverso un rigoroso controllo su una materia così bruciante per il poeta, la sua attitudine di critico-saggista capace, tra le altre cose, di collocare l'analisi delle poesie italiane in un contesto internazionale, richiamando

scrittori prevalentemente europei del passato e del presente con i quali i nostri poeti hanno intessuto, anche attraverso la traduzione, un rapporto profondo e creativo (e basta scorrere l'indice dei nomi per comprendere quanto detto)[2].

> Fortini domina ma esprime pure in questo saggio il suo lucido furore profetico, che gli permette di scorgere nella poesia, pur senza sovrapporle alcun fardello ideologico, un significato che la oltrepassa e cioè l'interpretazione del nostro presente e l'anticipazione, incredula o appassionata, di un futuro forse più libero[3].

L'antologia è fatta di «storia e testi», come recita la dizione laterziana voluta da Muscetta, e Fortini presenta 40 poeti (quelli che compaiono nell'indice ai quali vanno aggiunti tanti altri nomi citati in poche righe) e riporta antologizzate e commentate 92 poesie (più quattro prose).

Il libro inizia con un capitolo generale circa le linee di sviluppo e i problemi di periodizzamento della poesia del nostro secolo. L'autore tende a esaltare molto le differenze fra le singole personalità poetiche, evitando di fare troppe classificazioni in cui contenere poeti magari diversissimi fra loro (si pensi alla nozione di ermetismo, dove fino a pochi anni fa, ma talvolta ancora oggi, in alcune antologie destinate alle scuole, si includevano poeti come Ungaretti, Montale e Quasimodo, in un unico e indifferenziato blocco). Egli è molto critico nei confronti di gruppi, riviste, scuole letterarie, le quali spesso e volentieri, essendo dominate da esigenze pratiche, tendono a classificare o a usare la poesia quale bandiera di combattimento, tralasciando in questo modo il reale valore artistico di questo o quel testo. Da ciò discende che, «nel complesso e per un periodo di tempo molto lungo, ogni tentativo di sistemazione critica della poesia contemporanea – e bisognerebbe dire della poesia europea, non solo di quella italiana – abbia subito il pregiudizio della "modernità", ossia il pregiudizio che privilegia in tutti i casi il dopo sul prima e il momento dell'innovazione su quello della conferma» (p. 6). Col risultato, aggiunge Fortini, di aver messo in risalto oltremodo figure quali Campana o Quasimodo o rendendo difficile la collocazione di poeti quali Saba o Noventa. Questa posizione gli permette di non prediligere una linea che si vuole dominante ma, come vedremo, di individuarne diverse, tutte degne di considerazione, e di «seguire attraverso la lingua

della poesia novecentesca il perdurare delle influenze pascoliane, e dannunziane, il recupero di classici (in chiave espressionistica o neoclassicheggiante), l'influenza degli autori stranieri, la sopravvivenza di situazioni e tendenze regionali, la fortissima vivacità dei dialetti, l'insistita apertura al lessico d'uso, e così via» (p. 7).

Fortini fa iniziare la produzione novecentesca nel quinquennio fra il 1911 e il 1916, anni in cui «vengono scritte alcune delle opere fondamentali o significative della nostra poesia contemporanea, i *Frammenti lirici* di Rebora[4], i *Canti orfici* di Campana, *Pianissimo* di Sbarbaro, *Il porto sepolto* di Ungaretti, *Trieste e una donna* di Saba, *Prologhi* di Cardarelli, *Poemi lirici* di Bacchelli» (p. 8). In questo modo egli ridimensiona molto il futurismo, a differenza di quanto avviene, ad esempio, nell'antologia curata da Edoardo Sanguineti[5], avvertendo che una cosa sono i programmi, altra cosa la loro attuazione nelle opere poetiche.

> Non si vogliono negare né l'importanza complessiva del futurismo né quella delle intuizioni che si leggono nei manifesti marinettiani; si vuol solo rammentare che la poesia, del nostro come di altri secoli, non coincide con la storia dei suoi gruppi intellettuali e delle loro tendenze. Se non si tiene presente […] che il divario fra programmi e attuazioni poetiche è costitutivo della poesia stessa, si può incorrere nell'equivoco […] di scambiare per letteratura, o per poesia, la vivacità d'ingegno, la sensibilità alle forme più visibili del nuovo, l'apparente contemporaneità con società e popoli più industrialmente sviluppati di quello italiano, e insomma la forza organizzatrice che il futurismo, almeno per breve tempo, seppe avere […]. È il «testo» futurista che non «funziona» quasi mai; e che, anche sulle tensioni di una società in sviluppo, conclude col dirci molto meno di quanto non ci venga detto, in quegli stessi anni, dal cattolico Rebora o dal tardonietzschiano Campana (p. 14).

Per quanto concerne poi l'immagine che il poeta ha di se stesso, Fortini ricorda che essa è assai mutata. Da un senso di vergogna dell'esser poeta (Gozzano) all'ironia sull'atto di scrivere versi (Sereni), oggi «sembra diffondersi – come è accaduto anche in altri tempi e culture – l'idea che la comunicazione letteraria e poetica sia invero una funzione del linguaggio, che chiunque può usare, a fini di conoscenza e di educazione» (p. 8).

La sottolineatura della dimensione educativa della poesia è la spia di un interesse radicato nel Fortini poeta e intellettuale fin dai tempi del «Politecnico» e di *Foglio di via*, la sua prima

raccolta di versi del 1946. Leggiamo qui in filigrana la matrice dell'umanesimo marxista in ordine alla funzione della poesia, considerata non un irresponsabile e narcisistico gioco di «parole in libertà» (è *anche* questo, se si è coscienti della «libertà condizionata» dei significanti), ma un esercizio estetico, morale, civile, sofferto e gioioso a un tempo pur se talvolta oscuro, sempre volto alla relazione con l'altro, sempre diffidente dei poliformi orfismi delle sette poetiche.

> Volevo dire che proprio della parola poetica è rivolgersi a tutto l'uomo, non all'uomo «poetico», di essere *una allegoria di totalità che parla a una totalità.* […] È assolutamente giusto che il lettore legga certe parole e certi nessi («luna», «pace», «selva oscura», «spoglia immemore»…) con un immediato confronto alle lune, alle paci, alle selve e alle spoglie della propria esperienza, riprendendo l'antico e sacrosanto principio schilleriano per cui l'«educazione estetica» dell'uomo è «educazione mediante l'arte» non «educazione a capire l'arte»[6].

Ma l'idea che «la comunicazione letteraria e poetica sia invero una funzione del linguaggio» riflette anche le discussioni e gli orientamenti culturali e politici prevalenti in Italia negli anni settanta. Da una parte la presenza degli studi linguistici sulla dialettica saussuriana *langue-parole* e sulle funzioni del linguaggio poetico (citiamo solo Roman Jakobson), dall'altra la diffusione della comunicazione poetica, specie tra i giovani, in anni senza la Rete. Con la messa in discussione di determinati linguaggi, da quello delle assemblee o dei comizi a quello dei massmedia, e a causa della loro sclerotizzazione, la poesia conobbe allora una certa fortuna. Si cercò di ridare spessore alle parole e valore a idee, sentimenti, progetti, che le forme dell'ideologia tradizionale talvolta tagliavano fuori. E, accanto o contro l'industria culturale, fiorirono collettivi, riviste, gruppi di base, singoli giovani che scrivevano e si occupavano di poesia. Uno dei motivi di questa «rinascita» poetica era forse dovuto al carattere artigianale di questa forma di comunicazione e a una sua relativa compromissione con l'industria culturale, a differenza di altre arti quali il cinema, la musica o il teatro. È chiaro però che questa «rinascita» ebbe anche il rovescio della medaglia, poiché in parte diventò un modo per scansare il discorso sociopolitico o identificarlo immediatamente con quello poetico, caricando così di valori salvifici la poesia, in un modo che la storia del nostro Novecento aveva già

conosciuto (Montale o l'atteggiamento ermetico, ad esempio). Alcuni autori degli anni settanta, scrive Fortini nell'ultimo paragrafo dell'antologia, *Ipotesi sul presente*, «hanno ripreso un tipo di "lavoro poetico" relativamente indifferente alla realtà culturale circostante, fino a riprodurre atteggiamenti delle prime generazioni decadenti o del decennio ermetico, oppure a vantarsi di una reale assenza di memoria culturale e di passato» (p. 254).

Inoltre, come quasi sempre accade, l'industria culturale riuscì a trasformare questo bisogno di «comunicazione autentica» in spettacolo: fu in quegli anni, infatti, che iniziarono i festival di poesia – spesso sponsorizzati dagli enti locali – con tutta la mitologia dell'immediatezza che li accompagnava. Potremmo oggi affermare che vale anche per la poesia di quegli anni (e dei nostri) l'insegnamento di Noventa a «çerché più in là»[7], a «cercare più in là», non godendo essa di tutti i diritti e non essendo sostitutiva del discorso morale, sociale, politico, storico. Ciò non toglie che il fenomeno sia stato rilevante e sia in parte ascrivibile a quel mutamento di «immagine che l'autore di versi ha di sé medesimo» (p. 7) di cui parla Fortini, il quale, come spesso avviene in questa che è una vera e propria «antologia d'autore», incastona folgoranti intuizioni all'interno del ragionamento principale, come questa sul narcisismo dei poeti:

> Perché il narcisismo dei poeti, di cui spesso si parla, si distingue in amore per il sé visibile e pubblico (e da quello vengono moralismo e vanità) e in amore per un sé sfuggente e nascosto, che è invece la fonte della poesia (p. 20).

Dopo Gian Pietro Lucini, trattato all'inizio del libro insieme ai futuristi, a Boine, a Jahier, a Sbarbaro e Bacchelli[8], troviamo acute annotazioni su Campana e Rebora, ai quali sono dedicati due distinti paragrafi. Sul primo, Fortini scrive:

> Instabilità, irrequietezza, furore ambulatorio, attitudine a passare dal lavoro intellettuale a quello manuale si aggiungono a precisare una personalità che ha potuto essere (ma con troppa approssimazione) accostata a quella di Rimbaud; si tratta semmai di un tipo umano cui la presenza storica dell'anarchismo e di alcune sue varianti nazionaliste o prefasciste dava rilievo culturale, armandolo di parola poetica. Quel tipo umano era la risposta che in Europa i ceti dell'individualismo artigiano democratico e libertario-ribellistico davano all'imperialismo industriale e colonialista che li veniva distruggendo (p. 29).

Dove è interessante notare l'individuazione esatta di un atteggiamento comune in quegli anni, indotto dalla rivoluzione industriale del periodo 1896-1907 (il «decollo industriale» dell'Italia) e dal processo di costruzione di una democrazia di massa inaugurato da Giolitti, che comportò la nascita di questa piccola borghesia intellettuale, alla quale, nei modi descritti da Fortini, apparteneva Campana medesimo. Cercando di scorgere dietro i miti «orfici» del poeta, dietro il suo mistico decadentismo (il «Germano», «la matrona barbarica», «la schiava adolescente», la «Chimera avvolta da ombre leonardesche»), Fortini valuta positivamente alcuni procedimenti della sua poesia quali «l'iterazione (che gioca spesso su variazioni minime) in funzione ipnotica, l'uso drammatico dei superlativi, la ricorrenza di parole-chiave, gli effetti d'eco nelle preposizioni e nei periodi ordinati in strofe» (p. 30), avvertendo però l'errore di quanti, come Sanguineti, hanno sopravvalutato l'opera di Campana indicandone «un sublime selvaggio eversore», e confondendo in tal modo la leggenda del «pover'uomo Dino Campana» con quella dell'«autentico poeta» (p. 36).

Di Clemente Rebora, Fortini mette in luce il doloroso conflitto fra «natura e storia, mondo dell'autenticità e mondo dell'artificiale» (pp. 37-8), esaminando l'aspetto linguistico di alcuni componimenti, anch'essi spesso costruiti sul «conflitto fra artificiosità della struttura e violenza espressionistica» (p. 41) di cui il poeta era ben cosciente. Tensione ascetica, rigore morale, valore del reale sono gli aspetti della poesia di Rebora più vicini a Fortini, anche al Fortini poeta.

> Da una eclettica e appassionata convivenza di spiritualismo mazziniano, socialismo umanitario, idealismo crociano e gentiliano (e non senza l'influenza del vitalismo libertario e moralistico che fu specifico di quel momento intellettuale) Rebora trasse la certezza di una positività profonda del conflitto in corso fra vecchio e nuovo, fra città e campagna, e dello stesso conflitto fra le classi; di un valore della lotta umana anche negli aspetti che possono sembrare più torbidi («nelle faccende è l'idea»); insomma di un moto progressivo del reale (p. 39).

Un capitolo intero dedicato a Umberto Saba e l'alta considerazione del poeta triestino stanno a indicare l'importanza che Fortini attribuisce all'autore del *Canzoniere* nella poesia del Novecento, testimonianza della

> tenacia della resistenza che le forze poetiche italiane del nostro tempo hanno opposto all'accettazione delle ideologie avanguardistiche, per mandato tacito di una parte grande delle energie sociali impegnate nella lotta di classe (p. 75).

Si trattò, tuttavia, di un riconoscimento maturo e accidentato, come chi scrive può testimoniare dalle parole di Fortini e da quelle di Carlo Muscetta,acuto e partecipe studioso del *Canzoniere* di Saba. Muscetta insistette non poco affinché nell'impianto dell'antologia fortiniana fosse riservato a Saba un capitolo a parte. E ci sia consentito richiamare l'omaggio estremo che Fortini rivolge al poeta triestino nell'ultima raccolta poetica, *Composita solvantur*, pubblicata pochi mesi prima della morte, nel 1994. Gli ultimi due versi in corsivo (riferiti alla poesia) sono del poeta triestino, dalla poesia *Carmen* della raccolta *Trieste e una donna*[9].

Saba
La mattina di luglio
e a volo l'acqua della manichetta
va su gradini e foglie
e là di certo contenta mia moglie
allegra agita lo scintillìo…
Va la memoria ad un verso di Saba.
Me ne manca una sillaba. Per quanti
anni l'ho male amato
infastidito per quel suo delirio
biascicato, per quel rigirìo
d'esistenza…
E ora che riposano
il suo libro e il mio corpo
indifferenti
come un sasso o una pianta
o una invincibile ombra nel bosco
(nel vuoto il sole s'avventa
e un'iride ne grida) riconosco
con lo stupore di chi vede il vero
lunga la poesia, lungo l'errore.
Parevi stanca, parevi ammalata
ma t'ho riconosciuta, io che t'ho amata.

Individuato il carattere autobiografico della sua poesia, l'autore ci avverte che la fedeltà ai tradizionali schemi metrico-ritmici, agli arcaismi della lingua, rappresenta una mediazione indispensabile per permettere a Saba di svolgere il suo romanzo autobiografico mediante una raffigurazione di sentimenti e oggetti. Questa raffigurazione sarà «l'analisi e la descrizione di se stesso e la rappresentazione dei personaggi e delle realtà esterne (urbane e naturali: la città di Trieste soprattutto), come pretesti di riflessioni e di passione, di piacere e di dolore» (p. 61). Fortini sottolinea l'unicità di Saba anche in rapporto alla differente situazione della società triestina fra il 1890 e 1911, aperta agli influssi mitteleuropei e così sensibile al nuovo, rispetto al resto della penisola (si pensi a un grande romanziere come Italo Svevo e alla diffusione della nascente psicoanalisi), e scorge nella tradizione tedesca il retroterra culturale del poeta triestino; non nel simbolismo o nel decadentismo bensì nella cultura tardoromantica, ad esempio, come notò proprio Muscetta, di Heinrich Heine. In Saba non c'è alcun atteggiamento eroico e il suo universo è fatto «di incontri urbani, di elementi della natura (mare, cielo, uccelli, animali domestici, piante) ma sentiti sempre in funzione della città e dell'uomo, del lavoro, della vitalità in esso, e del piacere sensuale dei corpi adolescenti, per nascondere e insieme rivelare la mortalità che la rode» (pp. 66-7). Quest'universo, scrive Fortini, vive nella poesia sabiana grazie a una tensione radicalmente straniante fra ciò che il poeta dichiara, afferma, esclama, dimostra (il suo discorso ragionativo e comunicativo), e il modo classico in cui svolge la sua versificazione, l'assunzione quasi parodistica della tradizione letteraria.

> Si è parlato di poetica dell'uomo privato e domestico (Baldacci), di poesia borghese; ma anche di rappresentazione epico-lirica del mondo e di poesia classica perché capace di passare dall'interpretazione della realtà comune a quella della vita solitaria e viceversa. […] Crediamo invece che un senso di questa poesia sia […] quello di rilevare (e compiangere) una radicale infermità. Non è il «male di vivere» di Montale, né la «morte» di Ungaretti, dimensioni tragiche della coscienza; bensì una scissione dolorosa del soggetto, una condizione cronica e diffusa che può essere blandita dalla parola non però risolta né elusa. Nelle poesie di Saba la realtà urbana e civica non è soltanto una rete di evocazioni: è una difesa. Come per nessun altro poeta del nostro tempo, la tribù umana esiste per lui e occupa tutto intero l'orizzonte (pp. 67 e 70).

Va notato che questa interpretazione della poesia sabiana ha il suo antefatto nel saggio del 1959, *Le poesie italiane di questi anni* (di cui parleremo più avanti), dove, fra le tre immagini dell'uomo contemporaneo espresse dalla poesia italiana (ma prima della seconda guerra mondiale), Saba appartiene a «quella della nostalgia di un equilibrio perduto o immaginario, situato ora nella società borghese post-risorgimentale o tardo ottocentesca ora in una più indefinita èra cristiana»[10].

Nel terzo capitolo, *Da Ungaretti agli ermetici*, Fortini compie una stimolante periodizzazione. Come abbiamo detto all'inizio, egli contesta che sia esistita una sola e dominante linea poetica nel Novecento, ed evita, in questo modo, di darci una interpretazione a senso unico della nostra poesia. Per il periodo 1925-1935 l'autore individua grosso modo due tendenze principali: la linea del gusto dei «moderni» o «novecentesco», a cui «si integra (e in parte ne diverge) la tendenza che fu detta dell'ermetismo» (p. 81); e in opposizione e in subordine quella rappresentata dai dialettali. Centrale, poi, per tutto il periodo l'opera di Giuseppe Ungaretti.

Dalla condizione biografica offerta dalla prima guerra mondiale Ungaretti trae «la capacità di violenza drammatica conferita alla sua esperienza di umiltà e di potere» (p. 83).

> Tale violenza è ottenuta mediante l'uso enfatico della pausa sino a ridurre spesso il verso alla misura di poche sillabe e la strofa a quella della proposizione. Ai silenzi il poeta conferisce significato e valore specifici: debbono creare un'area psicologica di attesa e tensione e, nello stesso tempo, debbono costituirsi in cassa armonica dei singoli fonemi e delle sequenze verbali. Questo presuppone naturalmente che l'autore e il lettore facciano tacere tutta una propria zona di conoscenza e di sapere. Le pause di silenzio ungarettiane sono veri e propri atti di intimidazione. Non debbono essere riempite da nessuna partecipazione emotiva del lettore. Debbono essere, per così dire, ascoltate. La durata reale di una composizione è quindi di molto maggiore di quella che sembrerebbe inerire al testo. I silenzi vengono finalmente associati a tutti gli altri segni grafici che suggeriscono dizione e intonazione. Per questo la poesia dell'*Allegria* è, in senso profondo, teatrale (p. 83).

Queste valutazioni, sempre, ricordiamolo, corredate da note esplicative e analisi linguistiche dei singoli componimenti, fanno pendere la bilancia delle preferenze verso l'*Allegria* piuttosto che verso il *Sentimento del tempo*

rappresentante la seconda fase dell'opera ungarettiana. In questa Fortini vede un «richiamo all'ordine», una «reviviscenza delle forme metriche tradizionali» (p. 90), un ritorno alla mitologia, al paesaggio romano e barocco, coincidenti con una fase di involuzione reazionaria, registratasi a partire all'incirca dal 1919, che porterà alla nascita dei fascismi europei. L'Ungaretti della seconda fase, insomma, è più vicino alla sensibilità dei «moderni», in cui Fortini includerà Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli e Sergio Solmi.

> Quando, per la poesia di questo periodo, abbiamo impiegato fra virgolette il termine di «moderno» si è voluto far riferimento, com'è naturale, ad atteggiamenti del gusto. Si trattò, in sostanza, della coscienza che il periodo della sperimentazione futurista e vociana fosse chiuso; che alcuni modi formali (pratica delle analogie, uso illimitato della metafora, libertà ritmico-metriche) dell'età precedente fossero da mantenere e portare innanzi; che l'opera del «secondo» Ungaretti, di Cardarelli, ma anche di Quasimodo e Montale, costituisse la parte più avanzata, l'acquisizione più certa della poesia italiana (p. 103).

A proposito di Quasimodo, ci interessa far notare come l'autore, confermando «il giudizio di gran parte della critica», individui il *corpus* più significativo della sua poesia nelle traduzioni, sottolineandone, in particolare nei *Lirici greci*, «l'attonito arcaismo, l'atemporalità, i brevi testi carichi (in apparenza) di significati occulti» (p. 107), che ne fanno l'opera più notevole del poeta siciliano e che, negli anni intorno al 1940, resero possibile un vero e proprio mutamento del gusto.

Parlando di Quasimodo, Fortini introduce una riflessione più generale che vuole alludere anche alla sua poesia, distante dalla «parola evocativa» di matrice simbolista e attenta (pur nell'asciutta maschera manieristica di tanti componimenti) a quelli che qui definisce i «nessi sintattici che muovono il testo nel tempo» (di cui Brecht è stato maestro nel Novecento):

> Quel che Contini chiama «desiderio di eterno» […] è anche ripresa di un procedimento di simbolisti, passato fino nei modi del futurismo e recentemente ricomparso nelle scritture delle nuove avanguardie: è la diminuzione o abolizione dei nessi sintattici (che muovono il testo nel tempo) a favore della giustapposizione di elementi verbali in funzione evocativa o timbrica, rallentante; anzi al limite, immobilizzante (p. 105).

Di contro a tali procedimenti simbolisti, Fortini considera

> di segno positivo […] quella poesia che accentua i valori sintattici piuttosto che quelli lessicali, i nessi piuttosto che i singoli elementi, le strutture piuttosto che i

particolari; quindi, quelle forme della lirica che rischiano continuamente e che continuamente si portano alle frontiere della lirica stessa, sia nel senso dell'epica sia nel senso della drammatica[11].

L'ermetismo è l'altra tendenza che si affianca a quella dei «moderni», traendo però da essi molti motivi e suggestioni importanti. Fortini articola il giudizio in due momenti: da una parte descrive l'atteggiamento ermetico dilatandolo e riferendolo a larga parte degli intellettuali che operavano durante il fascismo; denunciandone, nella difesa a oltranza della loro autonomia, la complicità con la conservazione. Dall'altra, abbandonando la classificazione tradizionale che Francesco Flora coniò nel 1936, restringe il campo riferendosi a un'area poetica ben determinata.

> Oggi […] intendiamo con ermetismo il movimento culturale e letterario che si formò e si svolse all'incirca fra il 1932 e il 1942 soprattutto a Firenze (ma anche a Milano e Parma). Il movimento degli ermetici si riferiva ad alcuni fondamenti della poetica simbolista: simbolo e analogia vi erano considerati come strumento positivo di conoscenza della realtà e, identificati all'operazione letteraria, divenivano un modo di moltiplicazione dell'esperienza e di avventura spirituale. La sensibilità degli ermetici si diresse a recuperare (attraverso l'opera di Ungaretti, Montale e Quasimodo, ma anche nel segno di Onofri e Campana) tutta una tradizione europea di poesia metafisica e platonica che aveva il suo maggiore autore in Petrarca e la sua discendenza soprattutto nell'età barocca e in alcuni autori del Romanticismo, come Novalis, Coleridge, Nerval (p. 116).

In quest'area Fortini colloca Luigi Fallacara, Carlo Betocchi, Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari e Alfonso Gatto, e giudica la verità delle opere migliori di questi autori, nella poesia come nella saggistica, decisamente inferiore, «ridotta e approssimativa» (p. 115), rispetto a quanto andavano scrivendo in quell'età autori di altre letterature europee.

Nei due paragrafi dedicati alla poesia dialettale che concludono il capitolo, Fortini segnala i poeti a suo avviso più innovativi nell'ambito del dialetto: l'abruzzese Vittorio Clemente, il veneto Biagio Marin, il piemontese Pinin Pacot, il triestino Virgilio Giotti, il romagnolo Tonino Guerra, per fare alcuni nomi. Il milanese Delio Tessa, invece, lo troviamo trattato a parte nell'ultimo paragrafo del capitolo: «La tradizione del realismo mimetico e sordido o della scenetta dialogata, il gusto pedantesco per il vocabolario sono in Tessa trascesi da una virulenza visionaria costruita con spessori di linguaggio spezzati e sghembi, con filamenti sonori atonali, al limite dell'impronunciabile e del rantolo» (p. 128). Il poeta

veneto Giacomo Noventa, qui accennato, sarà una delle figure centrali nel successivo quarto capitolo dal titolo «Montale e la poesia dell'esistenzialismo storico».

Capitolo che si apre con la confutazione di quella critica che sostiene essere stati estranei al linguaggio poetico gli eventi della seconda guerra mondiale e delle lotte di liberazione nazionale, affermazione molto in voga negli anni della guerra fredda, caratterizzati dall'«assolutismo» democristiano e dall'emarginazione delle sinistre.

> Tutt'altro che innocentemente quella formula aveva il torto di dimenticare che l'introduzione di nuovi contenuti […] già di per sé comportava una alterazione dei significati, quand'anche il sistema dei significanti potesse sembrare immutato. I riferimenti espliciti al nazismo (ad esempio) nella lirica di Montale, dal momento in cui appaiono alterano la portata e il valore tonale di stilemi e di modi che il poeta ha fissato nella sua opera antecedente e che continua a impiegare. Le apparizioni «storiche» modificano il senso di quelle «non storiche» o di «altra storia» (p. 142).

Troviamo qui, come antagonisti della linea novecentesca, Cesare Pavese e Giacomo Noventa. Del primo Fortini mette in evidenza il valore polemico, la carica antiletteraria della raccolta *Lavorare stanca* del 1936 in cui si evoca un mondo di contadini e operai, «che, in termini storici, noi chiamiamo oggi col nome collettivo di Antonio Gramsci» (p. 142). Dove va sottolineato il riconoscimento di Fortini tributato a Gramsci, il pensatore e politico marxista che ha personificato in maniera originale la storia e le rivendicazioni del movimento operaio socialista e comunista italiano delle origini e fino all'età repubblicana.

Su Pavese vogliamo riportare alcune righe di penetrante acume critico in cui ci sembra di leggere anche l'alta considerazione umana, letteraria e civile che Fortini sentì nei confronti dello scrittore piemontese:

> I poemetti narrativo-descrittivi di *Lavorare stanca*,con la loro scansione su quattro o cinque accenti maggiori (Pavese stesso ne parla in una nota finale del volume), non hanno nulla a che fare con la metrica «barbara» né col poemetto in prosa dei simbolisti, ma con giustapposizione di blocchi e con iterazioni pesanti costruiscono luoghi e persone, rapporti di interesse e di *eros*, tensioni fra città e campagna; e tutto questo è dominato da un senso di fatalità più che di destino, di attesa passiva, di pianto inghiottito, di sfinitezza irrimediabile. Senti che quell'aria opprimente che non circola nemmeno fra le colline è un altro nome del fascismo anche se, nell'ottica di Pavese, vuol essere una condizione umana. E certo è gravezza, accidia e cecità, *amor fati*; l'altro, il diverso, si presenta solo come attrazione e ripugnanza. Come sempre, nella sottintesa o

esplicita evocazione della morte, il paesaggio è il vero interlocutore muto, colline, forre e acque si dispongono intorno all'«uomo solo», agli uomini soli, idillio cupo, ritmato da cadenze volontaristiche, attraversato da qualche grido di prigioniero (p. 143).

A Noventa è assegnato un ruolo centrale nella poesia del nostro secolo. La non-autonomia del testo noventiano è quello che maggiormente attrae Fortini, che avverte quanto sia necessario, nell'accostarsi alla poesia di Noventa, tener presenti il suo pensiero filosofico e politico, oltreché l'idea di responsabilità e dovere della poesia, assai cara al poeta veneto.

Senza dubbio il linguaggio di Noventa, proprio nel suo essere solo apparentemente dialettale (le strutture sintattiche, gli oggetti medesimi delle liriche non hanno nulla o quasi nulla a che fare con il repertorio affettivo dei dialetti), ha come propria antitesi l'italiano sublime del modernismo ungarettiano e dell'ermetismo. «Mi me son fatto 'na lengua mia/ del venessian, de l'italian […]», afferma; ma per aggiungere che la poesia ha bensì questo diritto ma non ha *tutti* i diritti, come vogliono i «moderni». È anzi questa coscienza dei «limiti della poesia» a rendere così straordinariamente attuale l'esempio di Noventa. Egli non aveva torto quando si contrapponeva a tutta la moderna tradizione italiana. Oggi noi sappiamo che la sua poesia non esclude quella delle altre maggiori figure e voci del nostro secolo ma è la più luminosa dimostrazione che non esiste affatto una linea privilegiata e che nessuna di quelle può escludere o subordinare la sua (p. 149).

Questa così marcata importanza che Fortini assegna a Noventa nasce in gran parte, a nostro avviso, dalla funzione di alto magistero civile e letterario, controcorrente, che il poeta veneto svolse nella Firenze di metà anni trenta con la rivista «La Riforma Letteraria», funzione che fu determinante per il giovane Fortini, il quale così ricorderà molti anni dopo in una quartina il suo maestro nel fulminante prosimetro de *L'ospite ingrato*[12]:

[Per Noventa]
Più d'ogni tua parola a me maestro,
per disperato orgoglio a falsi òmeni,
vecchio, fingevi d'arrenderti. Io
ero lontano da te, coi tuoi versi.

A Noventa Fortini accosta e fa succedere – «non sapremmo se più per contrapposizione o per complementarità», come avverte Mengaldo nel saggio introduttivo qui presente[13] – Eugenio Montale, al quale è dedicato un nutrito paragrafo.

Di Montale l'autore privilegia le raccolte *Le occasioni* e *La bufera e altro*, limitando il giudizio sugli *Ossi di seppia* caratterizzati da «un che di sforzato e di artificioso, di esibito e insomma di letterario» (p. 155)[14].

Dopo aver analizzato le ascendenze linguistiche (Pascoli e D'Annunzio in prevalenza) della poesia montaliana, il critico mette in luce le notevoli innovazioni che Montale ha apportato alla poesia del Novecento, pur non concedendo apparentemente nulla alle sperimentazioni formali. Troviamo antologizzati testi come *Arsenio, Delta, L'anguilla, Piccolo testamento*, nei quali Fortini scorge una visione metafisica del mondo, «l'interpretazione […] duramente aristocratica […] dei rapporti fra gli uomini» (p. 166), la concezione della poesia come luogo di salvezza: aspetti tipici dell'universo montaliano, da dove spunta però, specie nella raccolta *La bufera e altro*, più vicina agli eventi della guerra, anche il tentativo di descrivere oggetti e sentimenti «terrestri»: in questa contraddizione è spesso la forza e la bellezza della lirica di Montale.

> Quella poesia ha detto un modo di essere dell'uomo occidentale moderno; si è convenuto di chiamarlo esistenziale ossia legato alla contingenza e insieme agitato da sospetti e sogni di trascendenza magico-religiosa, nel trapasso dalla solitudine contemplativa del tardo simbolismo alla progressiva distruzione dei fondamenti della propria medesima cultura, compiuta dalle trasformazioni produttive, sociali ed etiche intervenute intorno alla metà del secolo. La poesia di Montale – soprattutto quella dei suoi testi centrali, dagli ultimi *Ossi di seppia* alle *Occasioni* e *La bufera e altro* – conclude un processo di interpretazione lirica del mondo che aveva avuto il suo inizio, mai in seguito veramente portato innanzi, nella poesia di Leopardi (p. 169).

Di Montale, inoltre, il quale, non va dimenticato, ha avuto una funzione importante per la poesia dello stesso Fortini, viene ricordato il suo «eccezionale» (p. 168) lavoro di traduttore in specie da autori inglesi come Shakespeare o Eliot.

Il giudizio conclusivo su Montale, esempio di un utilizzo creativo e duttile del marxismo su un poeta considerato forse il massimo del Novecento, è affidato a una delle tante autocitazioni[15] che attraversano *I poeti del Novecento* e che testimoniano da una parte la lunga elaborazione storico-critica da cui Fortini parte per arrivare al commento di questa antologia (e la lunga fedeltà a temi e autori), dall'altra la brechtiana consapevolezza del riuso, della possibilità di

procedere attraverso un intarsio di citazioni utilizzate come antidoto al mito dell'originalità a tutti i costi.

> Chi scrive ebbe a dire di Montale che «murato da una forza di cui rifiuta i nomi storici e che quindi gli interdice ogni rapporto col fare altrui, puro consumatore egli realizza se stesso scindendosi in due parti, di servo (smarrimento miseria necessità) e di signore (libertà potenza dispregio). Con capacità profetica e con una tensione che per esattezza intellettuale applicata al caso è pressoché unica nella poesia moderna, Montale ha espresso la rimozione che la parte più europea del ceto intellettuale italiano ha operato del conflitto fondamentale del nostro secolo – quello sociale e politico – sostituendolo col tema "eterno" dello scacco e della incomunicabilità […] ma per "ostinato rigore" la difesa contro la verità intersoggettiva diventa, in un poeta della forza di Montale, una potente e quasi mostruosa verità, una *verité noire*; referto autentico di una dimora nell'inautentico» (p. 169).

Procedendo nel nostro *excursus* dell'antologia fortiniana, troviamo i nomi di Mario Luzi e Vittorio Sereni. Ai due poeti il critico fiorentino dedica un paragrafo ognuno, valutandone molto positivamente l'opera.

Entrambi influenzati dal modernismo e dall'ermetismo fiorentino, Fortini vede nel primo una poesia attraversata dalla certezza dell'essenza spirituale dell'universo, da un cattolicesimo pensoso e austero, nel secondo una tonalità discorsivo-elegiaca molto attenta alle cose e alle creature umane. Di Luzi sottolinea la concezione «della poesia come pratica salvifica» (p. 178) e ne ricorda la notevole ricchezza retorica. Di Sereni mette in rilievo la raccolta *Gli strumenti umani* (1965), parlandone come di una delle cose più impegnative scritte nel trentennio successivo alla guerra e non solo in Italia. «È una raccolta di liriche, anch'esse dall'apparenza quasi sfuggente, allusiva per reticenza anche polemica, che sembrano di tonalità colloquiale e invece traspongono, in un confronto con la realtà sociale e la temperie affettiva del ventennio successivo, l'atonia sentimentale, la paralisi, che era di alcune parti del *Diario d'Algeria*; e la superano con una cauta innovazione continua sul proprio medesimo codice» (pp. 182-3). Giudizio, questo, preparato da un'impegnata recensione del 1966 al libro di Sereni: «Non è sollecitare troppo questo testo se si indica, nella sua varia e ora allentata ora estremamente contratta e dura scansione, una aperta chiamata: alla parte muta o ammutolita di noi stessi, della storia, degli uomini»[16].

Va ricordato, inoltre, che Vittorio Sereni è stato un interlocutore poetico centrale per Fortini, come dimostra il ricco epistolario ancora in gran parte inedito e questa poesia rivolta al poeta amico[17]:

A Vittorio Sereni
Come ci siamo allontanati.
Che cosa tetra e bella.
Una volta mi dicesti che ero un destino.
Ma siamo due destini.
Uno condanna l'altro.
Uno giustifica l'altro.
Ma chi sarà a condannare
o a giustificare
noi due?

Giunti a quest'altezza dell'antologia fortiniana, si innesta il discorso riferito propriamente al periodo della Resistenza, su cui Fortini riporta alcuni testi-documento, e al quindicennio successivo, quello che l'autore designa col termine «esistenzialismo storico». Vuol significare, questa espressione, una nuova condizione del poeta, più vicina a temi di responsabilità sociale e politica, determinatasi con le vicende della guerra, della Resistenza, dei campi di sterminio nazisti, del pericolo di un conflitto atomico; condizione che fu viva nel periodo 1945-60. A questa condizione ne corrisponde un'altra nell'ordine linguistico, che si svolgerà su un doppio versante fino ad anni a noi vicini: quello dello «sperimentalismo realistico» e quello della cosiddetta «neoavanguardia». Qui Fortini, dopo aver dedicato un paragrafo alla propria produzione di poeta (ma senza testi autocommentati)[18], prende in esame l'opera di Pier Paolo Pasolini, riconducibile al primo dei versanti sopra accennati.

Di Pasolini è messa in evidenza la prima parte della sua produzione poetica, quella che dalle poesie in friulano della *Meglio gioventù* arriva ai poemetti in lingua delle *Ceneri di Gramsci*, mentre è più severo il giudizio sugli anni sessanta, ad eccezione dell'ultima raccolta, *La nuova gioventù*, pubblicata poco prima della morte. L'attitudine a imitare, esteriorizzandoli al massimo, moduli e schemi tradizionali

(non è un caso che il paragrafo si intitoli *Esistenza e manierismo in Pier Paolo Pasolini*), la straordinaria vitalità nel comprendere alcuni nessi storici fondamentali, l'assunzione dei temi tipici del decadentismo («il compianto per un passato che è autenticità e patria vera», p. 201) sono alcune caratteristiche rilevate da Fortini; che peraltro dedica ben ventitré pagine all'opera di Pasolini (di cui diciassette ospitano le poesie in friulano e una parte del *Pianto della scavatrice*, corredata, quest'ultima, da lunghe note riprese dai *Saggi italiani*).

Acutissima è l'analisi, che implicitamente ne sottolinea pregi e difetti, dell'impegno pasoliniano: esso sarebbe stato segnato dalla «drammatizzazione "civile" dei propri conflitti psicologici» (p. 221). Ma questa condizione, che spesso è stata foriera per Pasolini di molti equivoci ed errori di valutazione storica (il mito del sottoproletariato, il «popolo» ormai tradito), e con cui Fortini aveva anche duramente polemizzato, non può autorizzare, come scrive l'autore, la così detta neoavanguardia «invecchiata» a disprezzare la vitalità dell'opera di Pasolini; non foss'altro per l'intensità autodistruttiva con cui il poeta la visse, ben altrimenti degna e sofferta in confronto all'«insensibilità filistea» degli avanguardisti nostrani.

> Là dove quasi tutti i poeti suoi contemporanei o immediati predecessori si mantenevano una via d'uscita, una via di salvezza mediante il riserbo, il silenzio e la cosiddetta «decenza» di cui Montale aveva parlato, egli aveva avvertito la necessità morale dell'indecenza, del «testimoniare lo scandalo», del trionfo dell'indegnità e dell'eccesso (p. 222).

Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Giovanni Giudici («l'unico che abbia avuto il coraggio di riprendere il discorso poetico, deliberatamente, dove Gozzano lo aveva lasciato», p. 229) e Nelo Risi chiudono questa nutrita sezione.

L'ultimo capitolo, dedicato a *Le avanguardie e il presente*, considera il fenomeno delle cosiddette neoavanguardie e riporta, nella prima parte, testi di Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani e Antonio Porta. È confermato qui il precedente giudizio fortiniano sul valore di alcuni testi di singoli poeti del Gruppo '63 e sulla velleità delle loro formulazioni critico-ideologiche.

Molto pertinente è poi il richiamo all'influenza enorme esercitata sul linguaggio poetico, oltreché su quello comunicativo e sul gusto di almeno due generazioni, da altre forme di comunicazione che hanno avuto un impulso eccezionale dagli anni del secondo dopoguerra e non solo in Italia.

> A questo punto, per quanto possa sembrare incongruo, è opportuno rammentare che nel corso del decennio Sessanta si è avuta una reviviscenza, o piuttosto una rinascita, del canto di protesta e della cabarettistica; e un rinnovamento delle stesse canzoni di consumo. Una parte dei motivi e delle cadenze del cosiddetto neorealismo del dopoguerra filtrò in testi polemici e politici, nel corso degli anni Cinquanta, spesso firmati da autori assai noti. Ma anche quando si trattava di attori girovaghi, di estrazione popolare e contadina come Ignazio Buttitta […], il produttore di testi per cantastorie ha finito per acquistare notorietà letteraria […]. Più clamorose, e di livello notevolissimo, le giullarate di Dario Fo, divenuto protagonista della drammaturgia politica d'avanguardia. In anni a noi più vicini, al di fuori degli ambienti professionalmente letterari, ma sotto l'influenza del grande esempio di Brecht, si è creata una zona di esercizio delle possibilità combinatorie del linguaggio, dove si praticano indifferentemente il testo pubblicitario, lo slogan, la filastrocca, la canzone di costume o di manifestazione e che è certamente un genere letterario e poetico, come è stato negli anni Sessanta in Gran Bretagna con i Beatles, negli Stati Uniti con Bob Dylan, in Francia con Brassens. Ricordiamo le attività del gruppo del «Canzoniere italiano», le canzoni di Ivan Della Mea, le variazioni surrealiste su una materia di origine crepuscolare negli spettacoli di Giorgio Gaber, e così via (p. 247).

Fortini stesso, d'altra parte, si era cimentato negli anni sessanta nella composizione di alcune canzoni (*Quella cosa in Lombardia*, musicata da Fiorenzo Carpi e cantata da Laura Betti, Margot e Enzo Jannacci o la *Canzone della marcia della pace*, musicata da Fausto Amodei su un motivo popolare e nata da un'improvvisazione di Fortini stesso durante la marcia Perugia-Assisi del 1961) e aveva firmato il testo di accompagnamento a un disco memorabile di canti popolari, *Bella Ciao*, presentati dal Nuovo Canzoniere Italiano al settimo Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1964 provocando, sulle note antimilitariste di *O Gorizia tu sei maledetta*, la reazione rabbiosa degli ufficiali, dei borghesi, dei benpensanti presenti in sala e delle loro mogli, una delle quali apostrofò la cantante-mondina Giovanna Daffini dicendole che non era venuta ad ascoltare le canzoni «della mia serva». Ultimo prodotto di questa vena cantautoriale è il rifacimento dell'*Internazionale*, a cui Fortini dedicò ben quattro redazioni e che concluse proprio l'anno della morte, il 1994,

testimonianza estrema di una fedeltà, durata l'intera esistenza, ai valori dell'umanesimo e dell'internazionalismo marxista e comunista[19].

Di Andrea Zanzotto, collocato da solo in chiusura del libro per sottolinearne l'altissimo magistero poetico, autorevolmente riconosciuto prima da Montale e poi da Gianfranco Contini[20] nella Prefazione alla raccolta *Il Galateo in Bosco* del 1978, Fortini mette in luce la «fortissima apparecchiatura retorica», la riflessione filosofico-esistenziale, e il «fortissimo senso della tradizione formale» che fortunatamente lo ferma «nella sua recitazione illimitata, nella sua volontà di portarsi a una zona di allusioni privatissime e intransitive» (p. 248), documentando il poeta con testi da *Vocativo*, dalle *Ecloghe*, dalle *Pasque*, e mostrandosi perplesso di fronte alla *Beltà*[21] (p. 252).

Sul presente Fortini è molto cauto; denuncia sì una mancanza di memoria storica nei giovani poeti, che in parte riproducono atteggiamenti delle prime generazioni decadenti o del decennio ermetico, ma ricorda anche come a volte questa memoria, anche nei poeti apparentemente meno colti, si dimostra tanto forte da sfidare previsioni o classificazioni. D'altronde l'autore è cosciente che i cambiamenti, le differenze, in poesia si manifestano spesso dopo molti anni e che, se gli eventi storico-sociali non coincidono meccanicamente con quei cambiamenti, pure in essi è il destino e il significato della poesia.

> Le vere differenze, che segnano il passaggio da un'epoca a un'altra, provengono dalla torsione, tanto più tenace quanto più indiretta, che la realtà sociostorica imprime alle istituzioni della cultura e *quindi* della letteratura e della lirica. Detto più semplicemente: il presente e l'avvenire della poesia, prima che nelle menti dei poeti, si giuocano in quelle di tutti. Può darsi che, per un periodo più o meno lungo, la proposta di esistenza che la poesia lirica del Novecento ha formulata, e continua a proporre, sia oscurata e occultata non solo da altre forme letterarie ma da altri modi di essere e di voler essere. Resta oggi a quella poesia di aver anticipata, interpretata, dettata insomma – come in Italia nessun'altra forma intellettuale ha fatto con tanta varietà e forza di disperazione e tensione – qualcosa di decisivo per il significato di questo presente (p. 257).

I poeti del Novecento sono il punto d'arrivo di una lunga frequentazione della poesia italiana del Novecento, in specie di quella del secondo dopoguerra. Decine sono stati gli interventi di Fortini sui poeti italiani e su specifiche raccolte o poesie,

spesso indagati con la lente di una raffinatissima strumentazione metrica che deriva all'autore anche dal suo esercizio di poeta in proprio. In particolare è necessario richiamare un fondamentale saggio del 1959, uscito nel 1960 nella rivista di Elio Vittorini e Italo Calvino, «Il Menabò», e poi ristampato nei *Saggi italiani* nel 1974, dal titolo *Le poesie italiane di questi anni*,vero e proprio incunabolo de *I poeti del Novecento*[22]. Il saggio rappresenta un precedente importante, un'opera di sistemazione complessiva, i cui temi e le cui proposte torneranno approfonditi e ampliati, diciotto anni dopo, nell'antologia del 1977.

Fortini in questo scritto – che Giacomo Debenedetti definì «ingegnoso e spesso davvero acuto saggio»[23] – individua tre direzioni principali della poesia italiana negli anni che vanno dalla prima alla seconda guerra mondiale: la prima, «quella della nostalgia di un equilibrio perduto o immaginario, situato ora nella società borghese post-risorgimentale o tardo ottocentesca ora in una più indefinita èra cristiana (e la si può riassumere nei nomi di Saba e di Noventa)»; la seconda, «quella di una resistenza, senza speranza, al male – metafisico, storico, biografico – del personaggio esistenziale (Arsenio o il Nestoriano: lo status di Montale)»; la terza, «quella del diniego di comunicazione, della afasia procurata, che è della regione ermetica». Fa poi corrispondere questi tre atteggiamenti a tre modi tenuti dalla borghesia italiana nel vivere la realtà politica e sociale fra le due guerre. «Poesia "sincronica", dicevo, mai "diacronica". Con qualche eccezione per la prima delle tre immagini, la meno vicina al gusto novecentesco, la storia le è ignota. Poesia di classe, che geme contro un fato o una cronaca ma non può né vuole muovere da una risoluta assunzione del proprio stato storico»[24].

Ma dopo il 1945 questa schematizzazione lascia il posto a una nuova tripartizione della nostra poesia. Con la seconda guerra mondiale, l'esperienza dei campi nazisti, la Resistenza, l'età atomica, cambiano i referenti. Il poeta diviene più sensibile al tempo storico in cui vive. Comincia a manifestare più consapevolezza riguardo al legame tra il proprio destino e i grandi e piccoli eventi della storia. Si aggiunga la mutata

condizione della società letteraria italiana, tradizionalmente rigida e impermeabile, avvenuta proprio in quegli anni.

> È quasi sparita la distinzione fra letteratura d'avanguardia e letteratura ufficiale e universitaria; la stampa periodica ha respinto il poeta in quanto tale ma lo ha ripresentato come personaggio mondano; la radio, i dischi e la TV […] hanno riproposto problemi di «dizione» che parevano scomparsi e influenzano così le tendenze della metrica; l'editoria maggiore promuove collezioni di poesia. Nomi e opere dei maggiori poeti italiani e stranieri fanno parte della cultura corrente del pubblico medio-alto. L'impiego politico di alcuni fra quei nomi (Lorca, Eluard, Brecht, Majakovskij, Hikmet, Alberti) li ha portati anche al pubblico che era rimasto alla letteratura e alla poesia «sociale» prefascista. Le traduzioni hanno influito sul gusto medio e sugli autori inevitabilmente nel senso di una accettazione dei caratteri discorsivi e comunicativi. D'altra parte, nella misura in cui la letteratura è stata riportata nella sfera della «cultura», cioè della conoscenza-educazione, anche la poesia in versi è rientrata nella letteratura. Scrivere e leggere versi ha perduto gran parte del carattere sacrale che aveva nel periodo anteguerra. E, per quanto permanga il dislivello fra un numero patologicamente elevato di volumetti di versi e quello dei lettori, è certo che non poche di quelle poesie debbono essere ormai considerate comunicazioni «prosastiche»: esse sono venute ad occupare lo spazio lasciato libero dalla prosa d'arte, dal «capitolo» e dalla meditazione morale[25].

Tenuto presente questo panorama mutato, la tripartizione che avevamo prima annunciato porta Fortini a identificare tre figure fondamentali, tre atteggiamenti dominanti per la poesia del quindicennio successivo alla seconda guerra mondiale: le figure del *transito*, della *contraddizione* e dell'*avvento*.

Nella prima l'autore include Montale, Luzi e Sereni. Diversifica naturalmente gli atteggiamenti e parlerà, ad esempio, per Luzi di «versante cristiano», per Sereni di «versante laico», analizzando puntigliosamente singole poesie e raccolte di questi poeti. E, sempre nella prima figura, troviamo i nomi di altri autori, come Zanzotto o Scotellaro, anch'essi riconducibili alla linea discontinuità-evoluzione dell'ermetismo.

La figura del transito corrisponde a passività, pazienza; il mondo è percorso, pellegrinaggio, privato di essenza. La situazione della «voce» è situazione di veglia. Il soggetto si sente disincarnato, vivo d'una libertà che, se non è sempre fuori del mondo, certo del mondo non è. […] È l'elegia di un mutamento che diventa immobilità. Vi si ritrovano alcuni atteggiamenti fondamentali della tradizione postromantica: la quotidianità come occasione di umiltà orgogliosa, le passioni sentite come evasioni inutili o vane, l'onore del poeta nella

testimonianza. Vi confluiscono poetiche diverse e contraddittorie, ma la sfera è quella simbolistica, fino ad Apollinaire e Rilke inclusi, e con la dominante di Eliot, quindi col rifiuto, o con l'accettazione limitata e parziale, dell'espressionismo e del surrealismo[26].

Nella seconda troviamo Pasolini e lo sperimentalismo fino alla cosiddetta neo-avanguardia. «La figura della contraddizione si manifesta,nelle scelte lessicali, come tendenza al plurilinguismo. È divaricazione fra segno e significato, contestazione continua della forma. Nasce dalla esperienza dei conflitti e delle diversità, dalla volontà di esprimerli e dalla impossibilità di uniformarli»[27]. L'origine di tale divaricazione Fortini la ritrova in *Lavorare stanca* di Pavese e nella prima fase, quella «petrosa», di Montale, cioè gli *Ossi di seppia.*

Infine «la figura dell'avvento, tensione verso un avvenire risolutivo e apocalittico, la si scorge in filigrana per entro le due figure precedenti perché vive propriamente nella immobilità e nel mutamento, è postulazione rivoluzionaria, coniugata al futuro, è diniego del presente, sentito, in ogni momento, come passato e come nullità. Il nesso profeziaelegia situa questo momento soprattutto negli anni dell'immediato dopoguerra e della guerra fredda»[28]. È la definizione di Fortini stesso. Della sua poesia (e della sua attività critica) come tentativo di mediare i due momenti, in una posizione dialettica «che vada oltre la polarità di "morte" e di "vita", di distacco aristocratico-difensivo o di partecipazione populistica, anarchico-ribellistica, e vitalistica»[29].

Tutte queste argomentazioni sono corredate di ampie e dettagliate analisi. A Luzi, Sereni e Pasolini, Fortini dedica tre specifici capitoli. Della poesia di Sereni individua, in un'accurata analisi stilistica – riferita naturalmente al Sereni fino al 1959 – alcune fondamentali figure retoriche[30] che determinano «la sua andatura discorsivo-elegiaca […] che lo apparentava con l'ethos crepuscolare; e, a contrappuntarla, un decoro formale, che viene da tutt'altra fonte, offerta votiva agli antenati e a quel culto platonizzante che, in Italia, sembra

inseparabile da un certo gusto della lingua. Sereni rifiutava la "musica d'angeli" ma non poteva non riecheggiarla»[31].

Gli altri poeti, da Giudici a Zanzotto da Leonetti a Roversi, sono trattati in lunghe note monografiche (li potremmo definire come una sorta di brevi capitoli separati) che servono a sostenere l'impianto generale del discorso fortiniano. Un capitolo intero, infine, analizza la categoria di tempo in relazione all'opera poetica di Saba, Ungaretti, Montale e a quella dei poeti cresciuti con la Resistenza e l'immediato dopoguerra.

> Nella poesia più recente, passato, presente e futuro tendono […] a riferirsi a eventi collettivi, su quelli si ordina la biografia. Il passato è l'infanzia o la giovinezza ma anche, o più spesso, il tempo del fascismo, della guerra esterna o civile; il presente è la maturità ma è anche tempo dei conflitti politici, della restaurazione sociale, del progresso o regresso di una parte o di una causa; il futuro è quello della morte ma anche di una rivoluzione o conciliazione o generale catastrofe[32].

Anche da questo breve richiamo al saggio del 1959 esce confermato l'impianto teorico-critico di Fortini, quella testarda volontà di fare stridere passato, presente e futuro, natura e storia, individuo e società, biografia individuale e mondo[33]. Ci sembra l'eredità più feconda per chi voglia fare i conti con la poesia del Novecento e trovarvi non solo schemi linguistici o inspiegabili furori mistici, ma le domande di un'intera epoca storica, le lotte fra le classi che spesso quella poesia occulta, l'originale disperso fra le pieghe della copia.

> Non ho […] creduto di dovere truccare che cosa, a me, sta a cuore; a che cosa, io, confronto la comunicazione poetica: al senso e allo sviluppo dei rapporti degli uomini fra loro, nella società, per andar oltre la presente figura dei loro rapporti. Posso dunque dire che la moderna poesia italiana è una espressione degli atteggiamenti con i quali talune classi o categorie del nostro paese interpretano la loro medesima esistenza nel mondo. […] *L'indicazione implicita dei propri destinatari diventa* – per chi accetti, in sede extrapoetica, la prospettiva di una trasformazione radicale della società ambiente – non più solo una chiave per la comprensione dell'opera poetica ma *un decisivo momento stilistico della sua composizione*. Convenzioni, pratiche, rituali e metriche esistono anche oggi; ma – e di qui una scelta, non letteraria – si fondano sulla condizione di liberto di chi esercita le attività intellettuali-letterarie, ritornato quasi sempre negli innumerevoli ovili della conservazione, mascherato magari da immoralista. So bene che questo accenno ad un trapasso dall'ordine letterario a quello che letterario non è, farà pensare a molti, e non dei più sciocchi, a chissà quale nuova formulazione di «impegno». E si tratta infatti di un nuovo impegno *politico* che penso ormai maturo; non di un innesto di pseudocontenuti entro l'attività poetica e letteraria. Si tratta solo di riaffermare le *frontiere*, i *limiti* della poesia e insieme la sua destinazione estramurale, la contraddizione

di cui solo può esistere, il suo essere una *conseguenza* che si vuole *causa*; una immagine del passato che si fa proposta di avvenire; un libro aperto che chiede al lettore, per inverarsi, di venir chiuso[34].

Di questa poesia, ricordiamolo, ha fatto parte anche Franco Fortini. Ma non solo di essa. Possiamo dire, a questo punto, che egli ha seguito l'insegnamento di Noventa, suo maestro di gioventù, il quale ricordava che la poesia non ha tutti i diritti, «se ben par ela se pol morir». Egli ha cercato «più in là», offrendoci, con le sue traduzioni, i suoi saggi, le sue pungenti polemiche, la sua attività di militante e teorico marxista, uno spaccato dolorosissimo dei nostri rapporti umani e quindi storici e del destino di ognuno di noi all'interno di quei rapporti. Per ritornare poi alla poesia, la quale, vogliamo ricordarlo, è stata sempre tenuta in altissima considerazione da Fortini, come luogo insostituibile di conoscenza, come allegoria di un futuro possibile, come gioiosa avventura formale. Un carattere, questo, che il suo fraterno amico e poeta Andrea Zanzotto seppe riconoscere con acutezza parlando dell'ultima raccolta di versi di Fortini:

> Quanto a *Composita solvantur* […], pare egli ritorni più inerme a quello che, contro ogni dubbio, può essere la primizia, il primo «candido» stato della poesia, seppur insieme con un insopprimibile ammicco. Un vagito sulle soglie del nulla: un vagito che non chiede, non giustifica e non si giustifica, che sta al di là di colpevolezza e innocenza e che persino sa di essere un rantolo. Anche per Fortini credo che in ultima analisi la poesia fosse spudoratamente libera e «cosa in sé», anche nel suo stesso verificarsi e vanificarsi come ludus. Pur sullo sfondo di dolorose consapevolezze e di convinzioni tenacemente «rimorse», egli pure l'accoglie come particolare modo dell'immediato e del vero che «adveniunt» nel vortice della realtà[35].

Roma, settembre 2017 D. S.

[1] «E ora sul punto di dormire/ un dolore terribile mi morde/ come mille anni fa quando ero bambino/ e lo chiamavo Iddio, e Iddio è questo/ ago del mondo in me», in *La partenza* (vv. 13-17), in F. Fortini, *Una volta per sempre*, Mondadori, Milano 1963, pp. 88-9, ora in Id., *Tutte le poesie*,a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 278.

[2] Tra i poeti europei più citati troviamo Mallarmé (9 occorrenze), Rimbaud (6), Shakespeare (6), Eluard (5), Baudelaire (4), Brecht (4), Goethe (4). Tra i classici italiani spiccano Leopardi (9) e Petrarca (8).

[3] C. Magris, *Poeti e non poeti del Novecento*, in «Corriere della Sera», 21 agosto 1977.

[4] In una recensione all'antologia poetica di Giancarlo Majorino (*Poesie e realtà '45-'75*, Savelli, Roma 1977) apparsa su «il manifesto» del 24 dicembre 1977 (si legge oggi in F. Fortini, *Disobbedienze. I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul*

manifesto 1972-1985, Prefazione di R. Rossanda, manifestolibri, Roma 1997, pp. 178-81), Fortini scrive: «Majorino ha qui compiuta una operazione anche politica esemplare. E che si situa in una direzione molto vicina a quella che perseguo da molto tempo. Ha saldato cioè tutta una parte della poesia nostra contemporanea considerata spiritualistica o ermetizzante con la parte espressionistica e orientata sulla realtà sociale. Per questo ha perfettamente ragione di far cominciare la nostra poesia moderna (anche se non lo dice esplicitamente) dal grande Rebora del 1913». A Clemente Rebora e alla sua raccolta del 1913 è dedicato un importante saggio avviato nel 1990 e uscito postumo all'interno della *Letteratura italiana. Le opere*, IV, Einaudi, Torino 1995, diretta da A. Asor Rosa: *«Frammenti lirici» di Clemente Rebora*, ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*,a cura di L. Lenzini, con uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 1706-52.

[5] Cfr. *Poesia italiana del Novecento*,a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1969.

[6] F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Introduzione di R. Luperini, Quodlibet, Macerata 2006, p. 256.

[7] G. Noventa, *Mi me son fato…*,in Id., *Versi e poesie*,Mondadori, Milano 1975, p. 82.

[8] Sulla lettura fortiniana di Jahier, Sbarbaro e Bacchelli è utile la lettura del saggio di Bernardo De Luca, *«L'impresa lirica del nostro secolo». Elementi di autorialità nei «Poeti del Novecento» di Franco Fortini*, in *Antologie d'autore*,a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2016, pp. 479-83. In particolare, il richiamo alla poesia di Sbarbaro antologizzata da Fortini, *Padre che muori tutti i giorni un poco*,che, secondo De Luca, sarà ripresa nei primi due distici dedicati al padre Dino Lattes nella poesia *Lettera* di *Foglio di via* (1946).

[9] F.Fortini, *Composita solvantur*,Einaudi, Torino 1994, p. 17, ora in Id., *Tutte le poesie* cit.,p. 513.

[10] F. Fortini, *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, p. 88, ora in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 548.

[11] S. Blazina, *Intervista a Franco Fortini sulla poesia del Novecento*, in «Otto/Novecento», a. VI, gennaio-febbraio 1982, 1, p. 187, ora in F.Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*,a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 321.

[12] F.Fortini,*L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*,De Donato, Bari 1966, p. 117, ora in Id., *Saggi ed epigrammi* cit.,p. 972.

[13] Cfr. P. V. Mengaldo, *Fortini e «I poeti del Novecento», supra*, p. XVIII.

[14] Si legga invece quanto scrive ancora Mengaldo: «Negli *Ossi* la gioia dell'improvviso, l'eloquenza o addirittura l'"epicità" che subito vi avvertì Debenedetti, sono autentiche e mettono automaticamente in crisi la corrosività esistenziale, magari un poco procurata, dei contenuti: in quest'opera si realizza dunque ancora per una volta, e forse per l'ultima, quella dialettica fra negatività dei contenuti ed affermatività della forma che era stata di Leopardi come di Baudelaire e che è uno dei grandi modi d'essere della poesia moderna» (*supra*, p.XVIII).

[15] In questo caso da *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 233.

[16] F.Fortini, *Saggi italiani*,Garzanti, Milano 1987, p. 188, ora in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 645.

[17] Id., *Questo muro*, Mondadori, Milano 1973, p. 62, ora in Id., *Tutte le poesie* cit.,p. 342.

[18] Paragrafo in cui riporta, insieme ai giudizi di Giovanni Raboni e Alfonso Berardinelli, tre lunghe citazioni critiche di Pier Vincenzo Mengaldo, che nel 1974 firmò un'importante introduzione a un'antologia della poesia di Fortini: cfr. F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, a cura di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1974.

[19] F. Fortini, *Sull'aria della «Internazionale»*,in Id., *Poesie inedite*,a cura di P. V. Mengaldo, Einaudi, Torino 1995, p. 34, ora in Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. 827-8. Per un approfondimento di questa dimensione dell'opera di Fortini, cfr. il numero monografico, de «Il de Martino», rivista dell'Istituto Ernesto de Martino, 1995, 4, *«La meta che non so»: Franco Fortini*, e il saggio di Giuseppe Traina, *Ancora sulle poesie per musica di Fortini*,in «L'ospite ingrato», n.s., 2017, 4, *L'esperienza della musica*,a cura di M. Gatto e L. Lenzini, pp. 233-41. Per una storia dell'inno proletario più famoso nel mondo, cfr. C. Bermani, *Non più servi, non più signori*, Elleu Multimedia, Roma 2005.

[20] Gianfranco Contini – del quale Fortini ricorda l'ironica autodefinizione di «grammatico» – è il critico più citato nell'antologia. Il suo nome ricorre ben diciassette volte nel corso del libro e fin dalla seconda pagina ne viene segnalata la particolare interpretazione della letteratura contemporanea. I poeti sui quali Contini si cimenta, e i cui giudizi sono sempre largamente accolti da Fortini, sono i seguenti: Boine, Jahier, Bacchelli, Campana, Rebora, Onofri, Ungaretti, Quasimodo, Sinisgalli, Montale, Luzi. L'altro grande critico che ricorre con nove citazioni è Giacomo Debenedetti, in particolare con un lungo brano su Saba e con ben quattro riferimenti nel paragrafo dedicato a Giacomo Noventa.

[21] È stato fatto notare a Fortini che collocando così avanti l'opera di Zanzotto se ne riduce la portata lasciando un po' fuori la prima parte della sua produzione, quel «suo eroico epigonismo ermetico entro il quale si preparano autonomamente gli sconvolgenti esiti atonali di poi» (cfr. P. V. Mengaldo, *supra*, p. XX). Ma cfr. anche M. Forti, *I poeti del Novecento,* in «Paragone», dicembre 1977, 334, p. 121: «Fortini […] tende […] a spostare quest'ultimo [Zanzotto] verso la stagione delle neoavanguardie degli anni '60 trascurando così lo spessore ben altrimenti nutrito della lirica e degli esperimenti zanzottiani».

[22] Fortini, *Saggi italiani* (1974) cit., pp. 88-137, ora in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 548-606. D'ora in avanti l'edizione di riferimento sarà quella del 1974.

[23] G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1974, p. 116.

[24] Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 88.

[25] *Ibid.*, p. 89.

[26] *Ibid*., p. 99.

[27] *Ibid.*, p. 100.

[28] *Ibid.*, pp. 100-1.

[29] A. Berardinelli, *Fortini*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 85.

[30] «Sono elementi arcaizzanti e aulici della poesia di Sereni: la grande frequenza dell'aggettivo appositivo ("urbano decoro", "esteso addio"); la posizione enfatica di tale aggettivo, separandolo dal sostantivo ("straziato ed esule ogni suono…",

“ormai vano un consenso”, “chimerica ormai la tua corsa”, “sepolcrale il canto”, “caute le ambulanze’); l’impiego del genitivo latino, rafforzato talora dall’aggettivo appositivo (“d’uccello tenue strido”; ed una volta con potente effetto di anfibologia: “E la collina/ dei nostri spiriti assenti/ deserta e immemorabile si vela”); il chiasmo degli aggettivi (“se case e campi diventano vacui, se assurde si fanno le voci…”, “deboli voli nomi inerti ormai”, “del mio strazio sonora/ smagliante del mio pianto…”, “ogni fronda è muta/ compatto il guscio…”, “tra sterpi amari del più amaro filo…”). Tutti questi stilemi hanno funzione di ornato, sono l’elemento “aristocratico”, che si innesta sul moto “democratico” dei sentimenti. Un’altra spia dell’oscillazione fra purezza (o intangibilità o ascesi) e impurità narrativa, e quindi fra omogeneità linguistica (lingua colta, tutta senza ironia) e rischio di eterogeneità (avvertito e respinto): i termini del linguaggio colloquiale o tecnico sono nobilitati (*convogli* per “treni”, *autocarri* per “camion”, *velocipedi* per “biciclette”) o inseriti mediante una correzione, in genere fornita dall’aggettivo “accorso capannello”, “tacchi adolescenti”, “ticchettio meditabondo”, “fisarmonica geme”, “semafori quieti”)». *Ibid.*, pp. 116-7.

[31] *Ibid.*, p. 116.

[32] *Ibid.*, p. 98.

[33] «Negli studi critici, Fortini abbraccia sovente la categoria hegelo-lukácsiana di totalità […]. Parallelamente, la stilistica (Contini, Spitzer, Auerbach) e i francofortesi (soprattutto Benjamin e Adorno) gli insegnano l’importanza del particolare e del frammento. Di conseguenza, Fortini analizza minutamente un dettaglio, scandaglia con acribia lo schema ritmico di un singolo verso, per poi saltare repentinamente all’interpretazione generale, alle campiture di ampie dimensioni; parte da parafrasi e commento, dal contenuto di fatto, per poi passare al contenuto di verità». F.Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 45-6.

[34] *Ibid.*, pp. 133 e 137.

[35] A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*,Mondadori, Milano 2001, II, pp. 409-10.